

WORT & BILD

- Beziehungsstatus kompliziert -

Eine literarische
Spurensuche
nach einem
«**Evangelischen
Bildverständnis**»
zwischen Bilderstreit
und Bildkultur



THEOLOGIE
LEBEN

Christoph Candrian
MAS in Praktischer Theologie

Fachmentor:

Pfr. Michael Candrian (MTh UZH)

Studienleiter IGW:

Boris Eichenberger

2. Mai 2020

Abstract

Der «Beziehungsstatus» zwischen Wort & Bild, zwischen Kunst und Kirche, könnte durchaus mit «kompliziert» beschrieben werden - ganz besonders seit der Reformationsgeschichte.

Die Reformatoren haben sich von Bildern abgegrenzt und an ihrer Stelle das geschriebene und gesprochene Wort Gottes ins Zentrum gestellt. Sie haben es jedoch unterlassen, ein konstruktives «Evangelisches Bildverständnis» zu entwickeln. Das Verhältnis zwischen Wort & Bild ist daher bis in die heutige Gemeindepraxis von evangelischen Landes- und Freikirchen von der reformatorischen Abgrenzung geprägt. Dabei drängt sich die Frage nach der Relevanz einer Wort-Kirche in einer Bild-Gesellschaft auf.

Die vorliegende Arbeit ist eine literarische Spurensuche nach einem «Evangelischen Bildverständnis». Ausgangspunkt dieser Forschung ist der «Bilderfeind» Ulrich Zwingli. Bei ihm werden im ersten Teil der Arbeit die Begründungen des Bildersturms untersucht und dabei kommen durchaus überraschende und konstruktive Ansätze für ein neues Kunstverständnis zum Vorschein. Im zweiten Teil, wird auf der Grundlage der gewonnenen Erkenntnisse ein «Evangelisches Bildverständnis» entfaltet, schematisch dargestellt und an Kunstwerken exemplarisch reflektiert. Die Arbeit mündet im dritten Teil in Vorschlägen für die Anwendung des «Evangelischen Bildverständnisses» in der Gemeindepraxis.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Motivation	1
1.2 Forschungsfrage, Gegenstand und Ziel	3
1.3 Eingrenzung	3
1.4 Vorgehensweise	3
1.5 Begriffsklärung «Ikonoklasmus»	5
1.5.1 Wortbedeutung	5
1.5.2 Ikonoklasmus in der Antike und Spätantike	5
1.5.3 Der byzantinische Bilderstreit	6
1.5.4 Ikonoklasmus vom Mittelalter bis zur französischen Revolution	7
1.5.5 Ikonoklasmus im 19. und 20. Jahrhundert	8
1.5.6 Zusammenfassung der Begriffsklärung	9
2 Abgrenzung: Bilderstreit in der Zürcher Reformation	10
2.1 Übersicht über Zwingli und die Zürcher Reformation	10
2.1.1 Student, Humanist und Leutpriester	11
2.1.2 Reformator in Zürich	12
2.1.3 Zusammenfassung der Übersicht über Zwingli und die Zürcher Reformation	17
2.2 Zeitgeschichtliche und gesellschaftliche Gründe für den reformatorischen Ikonoklasmus	18
2.3 Theologische Gründe für den reformatorischen Ikonoklasmus	22
2.3.1 Zwinglis strategischer Weg von der Bild- zur Wortkirche	22
2.3.2 Zwinglis Argumentation in der Bilderfrage	23
2.3.3 Umstrittene Auslegung des Bilderverbots im Dekalog	25
2.3.4 Ikonoklastische Praxis unter Zwingli	28
2.3.5 Vergleich von vier reformatorischen Positionen in der Bilderfrage	30
2.3.6 Zusammenfassung der theologischen Gründe für Zwinglis Ikonoklasmus	37
2.4 Zwinglis Bildgebrauch	39
2.4.1 Die Illustrationen in der Zürcher Bibel	39
2.4.2 Der Titelholzschnitt der Flugschrift «Beschreibung der göttlichen Müly»	43
2.4.3 Zusammenfassung von Zwinglis Bildgebrauch	45
2.5 Nachwirkungen des reformatorischen Ikonoklasmus	46
2.5.1 Folgen für Kunstwerke	46
2.5.2 Folgen für Kunstschaffende am Beispiel Albrecht Dürers	48
2.5.3 Zusammenfassung der Nachwirkungen des reformatorischen Ikonoklasmus	49
3 Konstruktion: Entfaltung eines «Evangelischen Bildverständnisses»	50
3.1 Diskussion der Spannung zwischen Wort & Bild innerhalb der evangelischen Theologie	50
3.1.1 Für eine Trennung von Wort & Bild: Andreas Mertin	51
3.1.2 Für eine Ergänzung von Wort & Bild: Jérôme Cottin	54
3.1.3 Exkurs zum Begriff «Christliche Kunst»	59
3.1.4 Dialog der Positionen Mertins und Cottins, im Licht der Zürcher Reformation	61
3.2 Das «Evangelische Bildverständnis» - zeichensetzend statt kultisch	63

3.2.1	<i>Grundsätzliche Erläuterung des Schemas</i>	64
3.2.2	<i>Detaillierte Erläuterung des Schemas in fünf Phasen</i>	65
3.2.3	<i>Der Mehrwert des Schemas für die Beziehung von Wort & Bild</i>	72
3.3	Reflexion des «Evangelischen Bildverständnisses» anhand von Bild-Begegnungen.....	73
3.3.1	<i>Ein Kunstwerk mit biblischer Referenz im säkularen Raum: «Die Rückkehr des verlorenen Sohnes», Rembrandt van Rijn</i>	73
3.3.2	<i>Ein autonomes Kunstwerk im kirchlichen Raum: «Rothko Chapel, Houston», Mark Rothko</i>	79
3.4	Zusammenfassung der Konstruktion eines «Evangelischen Bildverständnisses»	82
4	Anwendung: Fünf Lebenszeichen für ein «Evangelisches Bildverständnis».....	84
4.1	Erstes Lebenszeichen: Die Kirche setzt sich mit dem «Evangelischen Bildverständnis» kontrovers, mutig und visionär auseinander	84
4.2	Zweites Lebenszeichen: Gelebte Werte des «Evangelischen Bildverständnisses» werden im kirchlichen und säkularen Raum sichtbar	85
4.3	Drittes Lebenszeichen: Kunstschaffende und Kirche inspirieren sich gegenseitig und setzen Zeichen in der Gesellschaft	86
4.4	Viertes Lebenszeichen: Die Kirche schafft Begegnung zwischen Menschen, Bildern und Gottes Wort sowohl im säkularen als auch im kirchlichen Raum	88
4.4.1	<i>Exkurs: «Fünf Schritte der Bildbegegnung» von Lange (2002:43-44) als praktische Wegleitung für eine Bildbegegnung</i>	89
4.5	Fünftes Lebenszeichen: Die Kirche nutzt das Potenzial des Bildes für die Kommunikation des Evangeliums	90
5	Nachwort	92
5.1	Zusammenfassende Thesen.....	92
5.2	Reflexion über Forschungsfrage, Forschungsziel und Arbeitsmethodik	93
5.3	Persönliches Schlusswort	95
6	Literaturverzeichnis	97
7	Abbildungsverzeichnis	100
8	Anhang	101
8.1	Nachreformatorische Differenzierung des Bildverständnisses in den drei grossen christlichen Traditionen	101
8.2	Exkurs: Die Folgen des Bildersturms für die kirchlichen Räume.....	102
8.3	Biblische Schlüsselzitate zum Bilderverbot.....	103
8.4	Zwei Originaltexte Zwinglis	109

1 Einleitung

In diesem Kapitel wird die Motivation für das Thema beschrieben sowie die Forschungsfrage, der Gegenstand der Arbeit und das Forschungsziel erklärt. Weiter ist es bei diesem grossen Thema der Beziehung von Wort und Bild unerlässlich, konkrete Eingrenzungen vorzunehmen und diese zu benennen. Schliesslich wird die Vorgehensweise dieser Forschungsarbeit erläutert. Der umfangreichste Teil dieses Kapitels, stellt jedoch die Klärung des zentralen Begriffs «Ikonoklasmus» dar.

1.1 Motivation

«Salvator mundi» - Erlöser der Welt: Leonardo da Vinci malte Jesus Christus mit einer Glaskugel in der Hand. Es ist aktuell das wertvollste Bild der Welt: 2017 wurde es für 450,3 Millionen Dollar an Mohammed bin Salman, den Kronprinzen Saudi-Arabiens, verkauft.



Abb. 1: «Salvator mundi» 1500, Leonardo da Vinci zugeschrieben (www.de.wikipedia.org «Salvator mundi»).

Ich betrachte dieses Bild und frage mich, ob ich das nun schön finden darf oder ob ich fast schuldbewusst meinen Blick abwenden sollte. Als Pastor einer evangelischen Freikirche in der Schweiz fühle ich mich theologisch eng mit unseren reformatorischen Wurzeln verbunden, ganz besonders mit der Zürcher Reformation. Zwingli hat das Wort Gottes hochgehalten, während er die Bilder abgelehnt hat. Das Bilder- verbot war für ihn keine Frage des Geschmacks, sondern «profilbildendes Erkennungsmerkmal» der

reformierten Tradition wie Matthias Krieg (2005:7), Bildungsbeauftragter der reformierten Landeskirche in Zürich, treffend Zwinglis Ablehnung der Bilder treffend bezeichnet.

Die protestantische Kirche entwickelte sich rasch zu einer bilderlosen Zone und das mitten in einer zunehmend bebilderten Welt. So werden heute pro Tag allein auf Facebook 350 Millionen Bilder hochgeladen und verbreitet (www.brandwatch.com «facebook-statistiken»). Die Medienwissenschaftlerin Marion G. Müller schreibt zur Kraft von Bildern: «Bilder verändern unsere Realität» (Müller 2003:13). Bilder verändern die Wahrnehmung von uns selber und unserer Umwelt.

Marshall McLuhan (1967:58), der Begründer der modernen Medienwissenschaft, betont gar:

Alle Medien [auch das Kunst-Bild] krepeln uns völlig um. Sie sind so weitreichend in ihren persönlichen, politischen, wirtschaftlichen, ästhetischen, psychologischen, moralischen, ethischen und sozialen Konsequenzen, dass sie keinen Teil von uns unangetastet, unberührt, unverändert lassen. Das Medium ist die Massage. Jedes Verständnis sozialer und kultureller Veränderungen ist unmöglich, wenn man nicht weiss, wie Medien als Umwelten funktionieren.

Soll die Kirche nun tatsächlich auf das Medium Bild verzichten? Ich glaube, das wäre falsch. Aber was ist denn richtig?

Diese Diskrepanz zwischen Kirche und bildender Kunst wirft die Frage auf: Sind Wort & Bild ein Paar das nicht gegensätzlicher sein könnte und unmöglich zusammenfinden darf, ohne einen Verrat an unseren evangelischen Überzeugungen zu begehen?

Die spannungsgeladene Beziehung zwischen Wort & Bild bewegt mich nicht nur als Theologe sondern auch als Grafiker, Kunstliebhaber und Christ. So fragte ich mich kürzlich, ob es vielleicht Gott gewesen sein könnte, der auf kürzlich im Museum durch die säkularen Kunstwerke zu mir gesprochen hat.

Ich suche nach Antworten. Die Reformatoren haben Bilder klar abgelehnt und es dabei unterlassen, ein konstruktives Verhältnis zwischen Wort & Bild zu erarbeiten. In dieser Forschungsarbeit mache ich mich auf die Spurensuche danach. Dabei will ich den reformatorischen Begründungen der Bilderablehnung respektvoll begegnen und sie nicht leichtfüssig als zeitgeschichtlich überholt abtun. Vielmehr will ich reformatorische Linien ergründen, um sie weiter auszuziehen - hin zu einem «Evangelisches Bildverständnis».

Darunter verstehe ich mehr als eine blosse Definition. Ich suche ein dynamisches Werkzeug, das komplexe Spannungen aushält und in seiner Weite einen Beitrag leistet, damit unsere «Kirche des Wortes» an Relevanz gewinnt in einer «Welt der Bilder».

Und vielleicht finde ich eine Antwort auf die Frage, ob ich «Salvator Mundi» an der nächsten Auktion ersteigern sollte.

1.2 Forschungsfrage, Gegenstand und Ziel

In dieser Forschungsarbeit wird die **Frage** beantwortet, welches Bildverständnis dem Wort Gottes entspricht und eine wortgeprägte Kirche unterstützt, welche das Evangelium in einer bildgeprägten Gesellschaft kommuniziert. Der **Gegenstand** der Forschung ist das Verhältnis von bildender Kunst und der reformatorischen Theologie. Das **Ziel** der Arbeit ist die Konstruktion eines «Evangelisches Bildverständnisses» für die Gemeindepraxis. Auf reformatorischen Grundlagen soll es eine Navigationshilfe für eine Kirche sein, die sich auf das Spannungsfeld zwischen Kunst und Wort Gottes einlässt.

1.3 Eingrenzung

Das Forschungsfeld ist beim Themenkreis «Kunst und Kirche» sehr breit. Für das Forschungsziel ist es wichtig, die interdisziplinäre Weite beizubehalten, allerdings mit klaren Eingrenzungen:

- Es geht ausschliesslich um das materielle Bild. Also Kunstobjekte, die von Menschen hergestellt werden und sich anfassen lassen. Es geht weder um das bewegte Bild noch um das Medienbild.
- Kirchengeschichtlicher Ausgangspunkt der Forschung ist die Bilderfrage in der Zürcher Reformation. Natürlich werden auch Luther und andere Reformatoren in einen Dialog mit Zwingli gestellt. Die Ikonografie der Ostkirche sowie die nachreformatorische Entwicklung der katholischen Bildtheologie werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.
- Es ist eine literarische Arbeit, daher wird kaum exegetisch, sondern praktisch-theologisch gearbeitet. Eine biblische Textsammlung zum Bilderkult wurde in den Anhang dieser Arbeit aufgenommen. Auf die Bild- und Zeichenrede von Jesus Christus wird nicht eingegangen, obwohl der Zusammenhang zwischen Bild und Rede natürlich thematisch aufgenommen wird.
- Im Rahmen dieser Literatur-Arbeit wird keine Erhebung und Auswertung empirischer Daten vorgenommen und sie mündet auch nicht in einem Projekt.

1.4 Vorgehensweise

Die Grundlage für den ersten Teil bildet die Forschung in der Kirchen- und Theologiegeschichte. Es fließen dabei immer auch Erkenntnisse aus der Kunstwissenschaft und der Soziologie ein. Es geht darum, in den Begründungen und dem Bildgebrauch Zwinglis Spuren zu entdecken, aus denen sich Folgerungen für ein konstruktives Bildverständnis ergeben. Diese Erkenntnisse bilden die Grundlage für

den zweiten Teil der Arbeit: Entfaltung eines «Evangelischen Bildverständnisses»¹. Und daraus sollen sich Schlüsse für die Gemeindepraxis ergeben.

Die Vorgehensweise besteht also aus drei Schritten: Abgrenzung, Konstruktion und Anwendung:

Abgrenzung: *Bilderstreit in der Zürcher Reformation (rund 2/5 der Arbeit)*

Grundlegend für diesen Teil ist das Studium von kirchengeschichtlicher Literatur zur Zürcher Reformation, unter anderem auch mit Originaltexten Zwinglis. Bei der Auswahl von Fakten zur Biografie Zwinglis, den Ereignissen der Zürcher Reformation und deren Folgen ist die Relevanz für das Thema des Umgangs der reformatorischen Theologie mit Bildern das Hauptkriterium. Die Zürcher Reformation soll jedoch nicht isoliert von anderen zeitgenössischen Reformationsbewegungen untersucht werden. Diese Spurensuche fließt in die Konstruktion eines «Evangelisches Bildverständnisses» ein.

Konstruktion: *Entfaltung eines «Evangelisches Bildverständnisses» (rund 2/5 der Arbeit)*

Aufbauend auf der Abgrenzung der Reformation vom Bilderkult wird in diesem Kapitel das Spannungsfeld der Kunst innerhalb der protestantischen Theologie untersucht. Dabei werden die Ansätze der beiden Theologen Jérôme Cottin² und Andreas Mertin³ dargestellt und mit der Position Zwinglis in Dialog gestellt. Daraus sollen sich evangelische Grundsätze ergeben, welche die positiven Spannungen zwischen Wort & Bild innerhalb der evangelischen Theologie beschreiben. Das führt dann zum eigentlichen Höhepunkt dieser Arbeit: Einem Schema des «Evangelischen Bildverständnisses» das grafisch visualisiert wird. Die Funktion des Schemas wird an zwei Kunstwerken überprüft.

Anwendung: *Fünf Lebenszeichen für ein «Evangelisches Bildverständnis» (rund 1/5 der Arbeit)*

Dieser kurze abschliessende Teil richtet den Fokus ganz auf die Gemeindepraxis. In fünf Lebenszeichen für ein «Evangelisches Bildverständnis» werden sichtbare Auswirkungen beschrieben, wenn sich eine Kirche auf der Grundlage des erarbeiteten Schemas auf die bildende Kunst einlässt und damit als eine Kirche des Wortes in einer Welt der Bilder an Relevanz gewinnt.

¹Dieser Begriff wird in der vorliegenden Arbeit als stehende Formulierung benutzt und daher Grossgeschrieben und in Anführungszeichen gesetzt.

²Jérôme Cottin, Frankreich. Er ist Professor in Praktischer Theologie an der evangelischen Fakultät der Universität Strasbourg und Honorar-Professor für Kunst und Theologie an der kath. Fakultät Paris. Er gehört aktuell zu den prägenden Theologen bei der Forschung des Verhältnisses von Wort und Bild im protestantischen Kontext.

³Andreas Mertin, Deutschland. Er ist Theologe, Ausstellungskurator und Medienpädagoge. U.a. Kurator der «documenta»-Begleit-Ausstellungen der Evangelischen Kirche und Herausgeber der Zeitschrift «Tà katoprizómēna – Magazin für Theologie und Ästhetik». Er ist für verschiedene Theologen (Schwebel, Cottin u.a.) die sich mit dem Verhältnis von Wort und Bild in der evangelischen Theologie beschäftigen, ein herausfordernder Gesprächspartner mit einem Fokus auf das Medienbild.

1.5 Begriffsklärung «Ikonoklasmus»

Der Begriff «Ikonoklasmus» wird in dieser Arbeit immer wieder verwendet, daher ist es relevant, diesen Ausdruck gleich zu Beginn ausführlich zu klären und den Gebrauch in dieser Arbeit zu definieren.

Die deutsche Kunsthistorikerin Philine Helas (Helas «Ikonoklasmus» in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* 2011:198) legt in ihrem Artikel dar, welches Gesicht Ikonoklasmus in verschiedenen Epochen gezeigt hat. Der Bildersturm in der Reformation stellte lediglich eine dieser Phasen dar. Helas Begriffsklärung zeigt das breite Spektrum an ikonoklastischen Ausdrucksformen auf und hilft damit, den Bildersturm während der Reformationszeit anhand eines Gesamtbildes zu verstehen. Ihre Aussagen zum reformatorischen Ikonoklasmus werden in der folgenden Darstellung durch die Forschungsergebnisse des Schweizer Kunsthistorikers Peter Jezler⁴ ergänzt.

Nach einer Erklärung zur Wortbedeutung wird «Ikonoklasmus» chronologisch in der Antike und Spätantike beleuchtet. Anschliessend wird der byzantinische Bilderstreit erklärt. Darauf folgt die Darstellung des mittelalterlichen Ikonoklasmus bis hin zur französischen Revolution und zum Schluss werden noch ikonoklastische Strömungen im 19. und 20. Jahrhundert thematisiert.

1.5.1 Wortbedeutung

«Ikonoklasmus» entspricht dem deutschen Ausdruck «Bildersturm». Es leitet sich vom griechischen *εικονοκλαστες* (*εικον* = «Bild», *κλαστες* = «Brecher») ab und bezeichnet damit den Akt der Bildzerstörung. Am bekanntesten war der byzantinische Ikonoklasmus in der Ostkirche, bei dem es zum Eklat zwischen «Ikonodulen» (Bilderfreunden) und «Ikonoklasten» (Bilderfeinden) gekommen ist. «Im heutigen Sprachgebrauch bezieht sich Ikonoklasmus jedoch auf jegliche Art von Bildzerstörung, Bilderfeindlichkeit sowie der Ablehnung gegenständlicher Kunst» (Helas 2011:198). Dabei lassen sich profane, politische, religiöse und ästhetische Motive feststellen.

1.5.2 Ikonoklasmus in der Antike und Spätantike

Bereits im **alten Ägypten** sind zwei Formen von Ikonoklasmus zu finden. So wurden beispielsweise Bilder und Namen von Personen ausgekratzt, um ihr Andenken auszulöschen und damit ihr Fortleben

⁴Peter Jezler ist Schweizer Kunsthistoriker und hat diverse Arbeiten zum Bilderstreit veröffentlicht.

nach dem Tod zu beenden. Es gab unter Amenophis IV bereits eine religiöse Zerstörung der Götterbilder, als er einen monotheistischen Aton-Kult durchsetzen wollte (Helas 2011:198).

Das **Judentum** hat eine generelle Bilderlosigkeit gelebt (Ex 20,4). «Dieses Verbot fand keine konsequente Umsetzung, nicht darstellbar aber ist Jahwe» (Helas 2011:199). Die Idolatrie⁵ wurde grundsätzlich verurteilt.

Im **alten Rom** kannte man den Brauch, dass man Personen, die man vergessen wollte, aus Bildern und Darstellungen gelöscht hatte. Der Kult von Kaisern und Göttern ging von einer Gleichsetzung des Bildes aus, «sei es im Sinne einer rechtlichen Vertretung oder einer emphatischen Identifikation mit dem Abgebildeten» (Helas 2011:199). Damit war ein Angriff auf ein Bild gleichgesetzt mit dem Angriff auf die dargestellte Person.

Als das **Christentum** zur Staatsreligion im römischen Reich ernannt wurde⁶, kam es zur Umdeutung von Kunstwerken, aber auch zur Zerstörung oder Verbannung von heidnischen Bildern die man als Idole betrachtet hatte, denn die Christen glaubten, dass diese Bilder dämonische Mächte beherbergen würden (Helas 2011:199).

Wirth betont, dass der Begriff Bilderkult nicht erst im Mittelalter aufgetaucht sei, sondern bereits in der Spätantike ins Christentum eingedrungen sei. Der mittelalterliche Begriff «Bild» sei jedoch nur teilweise deckungsgleich mit unserer Verwendung des Wortes. «Bild wurde ein Gegenstand genannt, der aufgrund einer Ähnlichkeit einen anderen bedeutete» (Wirth 2000:28). Mit anderen Worten: Ein bildhaftes Zeichen als Hinweis auf etwa anderes, ein Gegenstand, eine Münze, ein Mensch, oder eben ein Abbild Gottes.

Mit dem **Islam** entstand eine weitere monotheistische Religion, die jegliche Bildverehrung ablehnte und Götterbilder der arabischen Kultur zerstörte. Das Bilderverbot erweiterte sich im Islam auf jede figürliche Darstellung. Dieses Faktum brachte mit der Ausbreitung des Islam die Zerstörung oder Mutilation⁷ von Kunstwerken mit sich (Helas 2011:199).

1.5.3 Der byzantinische Bilderstreit

Der byzantinische Bilderstreit (während den Jahren 726-843) ist ein umstrittenes Phänomen, das laut Helas vorwiegend als Machtkampf zwischen Staat und Kirche gedeutet wird (Helas 2011:199). Als

⁵Als «Idolatrie» wird Götzendienst und Bildverehrung bezeichnet. Der Ausdruck steht hier paradigmatisch für die Anbetung des goldenen Kalbes (Helas 2011:199).

⁶Im Jahr 380 erklärte Theodosius I. in einem Edikt, das Christentum so wie es am Konzil von Nicäa 325 beschlossen wurde, zur Staatsreligion im römischen Reich.

⁷Als «Mutilation» wird die Verstümmelung von Bildern bezeichnet.

Auftakt gilt die Entfernung des Christusbildes an der Chalké in Konstantinopel im Jahr 726 durch Kaiser Leon III., der dieses durch ein Kreuz ersetzen liess. Unter Konstantin V. wurde im Jahr 754 ein Konzil einberufen, das die Herstellung und Verehrung von Ikonen zur Häresie erklärte. Dies liess Kaiserin Eirene dann im Jahr 754 auf dem Konzil von Nikaia wieder annullieren und förderte die Ikonografie und die Andacht mit Ikonenbildern in der Ostkirche.

1.5.4 Ikonoklasmus vom Mittelalter bis zur französischen Revolution

Im ganzen Mittelalter gab es vereinzelt bilderkritische Äusserungen und Handlungen. Grundlegend waren dafür die Libri Carolini⁸. Die Engländer R. Holcot sowie J. Wyclif begannen im 14. Jahrhundert den Bildmissbrauch anzuprangern (Helas 2011:199):

Die Kritik richtete sich einerseits gegen die Bildverehrung, andererseits aber auch gegen die Verschwendung von materiellen Gütern angesichts der bedürftigen Armen, die als 'lebendige Bilder' im Gegensatz zu den 'toten' Abbildern der Heiligen gelten.

Die ikonoklastischen Zerstörungen beschränkten sich jedoch auf Einzelaktionen. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts formierten sich in Böhmen unter Johannes Hus die Hussiten, die den «Ikonoklasmus zum Teil einer revolutionären Bewegung machten». Sie setzten bei ihrem Bildverständnis die Identifizierung von Abgebildeten und Abbild voraus. Helas beschreibt (2011:200):

[...] dass die Bilder verspottet werden, zum Trinken genötigt, zum 'Geschlechtsverkehr' aufeinandergelegt, aufgefordert sich zu wehren, und schliesslich werden an ihnen übliche Körperstrafen vollzogen, sie werden geköpft oder einzelne Sinnesorgane oder Gliedmassen mutiliert.

Die sozialkritische Dimension zeigte sich darin, dass das Holz der Heiligenfiguren als Brennholz unter den Armen verteilt worden war. Helas hält fest, dass die ikonoklastischen Bewegungen des 15. Jahrhunderts die wesentlichen Argumente und Handlungsmuster für die Reformationszeit vorgegeben hätten (Helas 2011:200).

Die wichtigste Formulierung des Ikonoklasmus in der Reformationszeit ist die bildkritische Position Karlstadts «Von der Abtuhung der Bylder und das keyn Bedtler unter den Christen seyn soll» aus dem Jahr 1522. Auf diese Schrift wird in dieser Arbeit noch ausführlich eingegangen.

⁸Die Libri Carolini sind eine kirchenpolitische Denkschrift, die im späten 8. Jahrhundert im Auftrag Karls des Grossen aus Anlass des byzantinischen Bilderstreits von fränkischen Theologen verfasst worden ist. Sie wendet sich gegen die Bildverehrung.

Als Begleiterscheinung des reformatorischen Prozesses trat der Ikonoklasmus in vielfältigen Formen auf: Tumultartige Bilderstürme, legalisierte Bildentfernungen und auch Bilderfrevel⁹. Der Bildersturm erfasste ab 1522 die Städte an der Ostsee, in Pommern und Sachsen. Ab 1528 Städte in Niedersachsen und Westfalen, der Schweiz und einzelne süddeutsche Städte. Auch in England fand der Ikonoklasmus ab 1538 seinen Höhepunkt, ab 1560 dann auch in Frankreich, Holland und Schottland (Helas 2011:200).

Beim sogenannten «Bildersturm» in der Zürcher Reformation lief der Rückbau und die teilweise verordnete Zerstörung der sakralen Bilder und Gegenstände in den Kirchen geordnet und gut organisiert durch die Regierung ab. Jezler schreibt (2000:27): «Es gab sehr wenige vandalistische Akte, wo Bilder wild zerstört oder geschändet wurden und wo dies geschehen ist, wurden die Täter vor Gericht bestraft. Er beging ein Sakrileg, d.h. er stahl Gott, das ihm Geweihte».

Aufgrund dieser Ausgangslage macht es nach Jezler wenig Sinn, für die Zürcher Reformation den Begriff «Bildersturm» nur auf unkontrollierte Zerstörungen anzuwenden und die obrigkeitlich verordneten Zerstörungen davon auszunehmen.

Wenn in dieser Arbeit die Ausdrücke «Bildersturm» oder «Ikonoklasmus» im Zusammenhang mit der Zürcher Reformation verwendet werden, dann im Sinne Jezlers, der diesen Begriff folgendermassen versteht: «Jegliche Objektzerstörung, die im Bewusstsein vollzogen ist, dass sie aus Gründen der Glaubenserneuerung notwendig sei» (2000:27).

In der **Epoche der Aufklärung und der französischen Revolution** hatte der Ikonoklasmus einerseits die Bilder der Könige und Repräsentanten der Macht im Visier, andererseits aber auch die Bilder christlicher Institutionen. Helas schreibt, dass die Säkularisierung vielfach von der Zerstörung von Kirchen und Kirchengut begleitet gewesen sei (Helas 2011:200).

1.5.5 Ikonoklasmus im 19. und 20. Jahrhundert

In der Moderne erweitert sich der Ikonoklasmus um die ästhetische Motivation. Dies aber meist nicht in gewalttätiger Form. Wenn sich beispielsweise die avantgardistische Bewegung von der akademischen, der Antike verpflichteten Kunst distanziert, bedeutete dies, «dass der Künstler die Kunst selbst in Frage zu stellen beginnt» (Helas 2011:200).

Helas beschreibt ein weiteres Auftreten des Ikonoklasmus im 20. Jh.: «Den nationalsozialistischen Bildersturm» (Helas 2011:200):

Historisch ohne Parallele versuchten die Nationalsozialisten eine Reglementierung hinsichtlich künstlerischer Ausdrucksweisen durchzusetzen. Die als

⁹ Als Bildfrevel bezeichnet man seit dem Mittelalter Übermut, Gewalt oder böser Wille im Umgang mit Kunst.

‘entartet’ bezeichneten Kunstwerke bezeichneten Werke aktueller Kunst wurden konfisziert und zum grösstmöglichen Teil gewinnbringend verkauft, der übrige Teil wurde öffentlich verbrannt.

Das Phänomen des Kults um gewisse Meisterwerke, machte sie auch immer wieder zu Opfern von ikonoklastischen Handlungen¹⁰. Ein Bild kann einen Symbolwert besitzen und wenn es zerstört wird, wird damit auf einen gesellschaftlichen Missstand hingewiesen.

Bei Revolutionen liessen sich immer wieder ikonoklastische Aktionen gegen öffentliche Standbilder beobachten. Beispielsweise wurden beim Zusammenbruch der Sowjetunion Bilder der Staatsoberhäupter, wie z.B. Stalin oder auch Ikonen des Kommunismus wie Marx, Engels und Lenin vernichtet.

Helas betont, dass aber auch der religiös motivierte Ikonoklasmus keineswegs ausgestorben sei: Trotz internationaler Proteste sprengten im März 2001 die Taliban in Banyam (Afghanistan) zwei kolossale Buddha-Skulpturen aus dem 5. Jahrhundert. Als radikale Islamisten sahen sie in den Skulpturen Idole der Ungläubigen und waren nicht bereit, ihren Status als Kunstwerk, bzw. Kulturgut anzuerkennen.

Helas (2011:201) fragt abschliessend, ob Angesichts der bildhaften Symbolkraft der New Yorker Twin Towers, die Anschläge am 11. September 2001 nicht auch unter dem Stichwort Ikonoklasmus zu verbuchen wäre.

1.5.6 Zusammenfassung der Begriffsklärung

Die religiös motivierte Bildzerstörung tritt nicht nur im Christentum zutage, sondern zieht sich wie ein roter Faden durch die Menschheitsgeschichte. Wobei festzuhalten ist, dass monotheistische Religionen stärkere Ausprägungen des Ikonoklasmus erlebt haben.

Ikonoklasmus meint kunsthistorisch gesehen also nicht zwangsläufig «nur» die Zerstörung oder Schändung von Bildern, sondern grundsätzlich deren Ablehnung.

Neben dem religiösen Motiv schwingt beim Ikonoklasmus oft auch das Motiv der Auflehnung gegen die Obrigkeit und soziale Ungerechtigkeit mit. Bilder stellen eine Kultur dar – daher ist die Bilderfeindlichkeit immer auch ein Ausdruck eines Kulturkampfes und der Ablösung davon.

Dieses breite Begriffsverständnis von Ikonoklasmus bildet die Grundlage für die Untersuchung des reformatorischen Ikonoklasmus im folgenden Kapitel.

¹⁰Beispielsweise 1972: Michelangelo's Kunstwerk «pietà» u.a.

2 Abgrenzung: Bilderstreit in der Zürcher Reformation

In der Begriffsklärung «Ikonoklasmus» wurde festgestellt, dass der reformatorische Ikonoklasmus, eine Begleiterscheinung bei allen europäischen Reformationsbewegungen der Kirchen im Mittelalter gewesen ist. In dieser Arbeit wird der Fokus im historischen Teil «Abgrenzung» auf den reformatorischen Bilderstreit in Zürich gelegt. Natürlich werden diese Erkenntnisse auch in einen Dialog mit anderen Reformatoren und deren Umgang mit Bildern gestellt.

Die Frage der Bilder stand bei weitem nicht im Zentrum von Zwinglis reformatorischen Anliegen. Ihm erschienen Themen wie die Neuordnung des christlichen Lebens oder die Ablehnung der Heiligenverehrung wesentlicher. Deshalb war Zwingli bestrebt, allen Tumult in Bezug auf die Bilderfrage zu vermeiden. Dennoch kam er schlussendlich zu einer negativen Haltung gegenüber dem Bild im kirchlichen Raum.

Doch ist Zwingli tatsächlich der «reformatorische Bilderfeind Nr. 1» als den er klassischerweise dargestellt wird? Um der Position Zwinglis in der Bilderfrage gerecht zu werden, wird eine Übersicht über seine Biografie und die relevanten Ereignisse der Zürcher Reformation geschaffen. Damit das Gewicht der Bilderfrage besser nachvollzogen werden kann, wird anschliessend das Bildverständnis am Vorabend der Reformation untersucht.

Der wohl interessanteste Teil für das Thema der Arbeit ist zum einen in der konkreten Begründung von Zwinglis Bilderverbot zu finden und zum anderen in den praktischen Konsequenzen seiner Bilderablehnung und seinem Bildgebrauch.

Diese Ergebnisse sind weiterführend auf der Spurensuche, hin zu den Folgen des reformatorischen Bilderstreits für die Beziehung von Wort & Bild - Kirche & Kunst.

2.1 Übersicht über Zwingli und die Zürcher Reformation

Zunächst soll also der Frage nachgegangen werden, was denn Ulrich Zwingli¹¹ zum Inbegriff des «Bilderfeindes» gemacht hat. Die Antwort wird biografisch und entlang der wichtigsten Ereignisse der Zürcher Reformation aufgerollt. Schliesslich werden die Gründe für seine Bilderablehnung erörtert.

¹¹Er änderte seinen Vornamen gemäss Opitz später aus Dankbarkeit gegenüber Gott in «Huldrych» welches sich von «Huldreich» ableitet (2015:11). In dieser Arbeit wird fortan der Vorname «Ulrich» verwendet.

Auf diesem Zeitstrahl werden die wichtigsten Stationen in Zwinglis Biografie dargestellt:

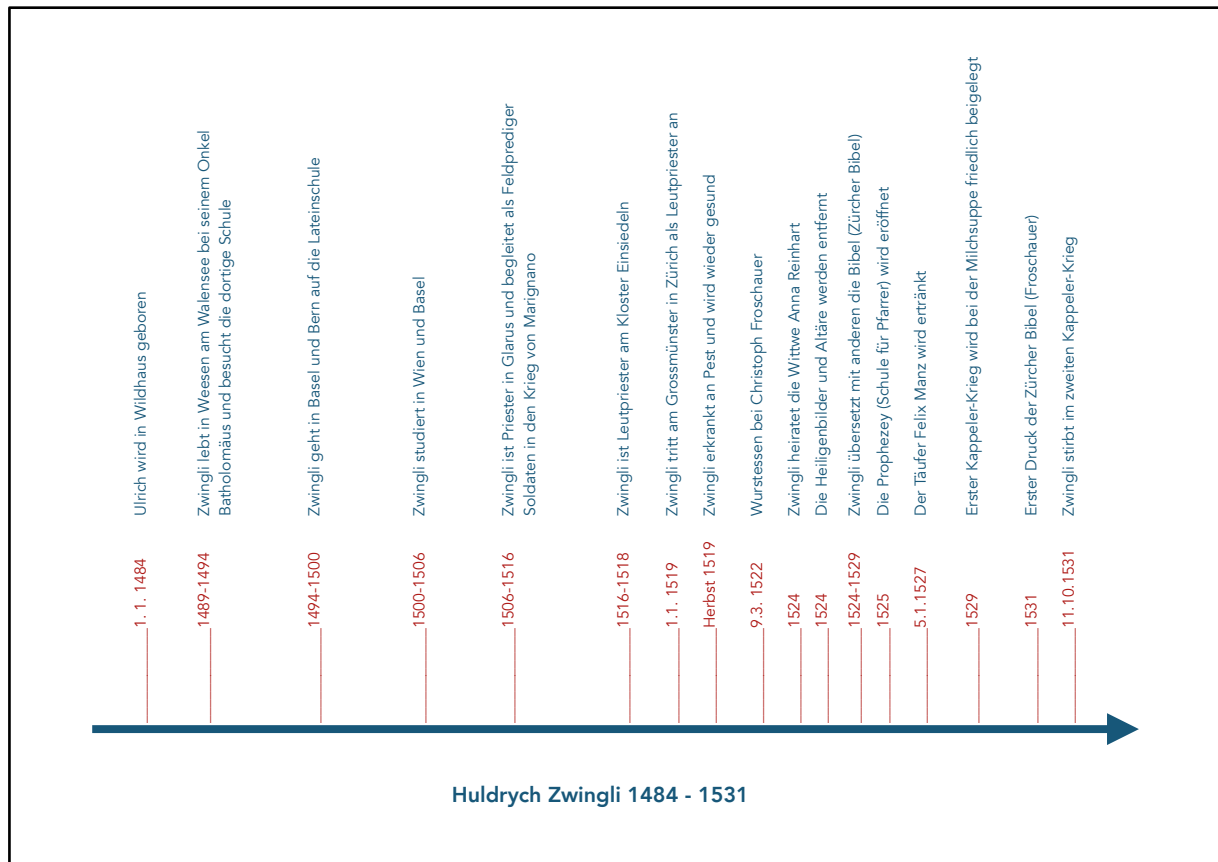


Abb. 2: Stationen in der Biografie Ulrich Zwinglis.

2.1.1 Student, Humanist und Leutpriester

Ulrich Zwingli wurde am 1. Januar 1484 in Wildhaus (SG) geboren. Als Sohn eines Lokalpolitikers bekam er schon früh einen Einblick in das politische Geschehen.

Im Alter von fünf Jahren schickten ihn seine Eltern zu Ulrichs Onkel, Bartholomäus Zwingli, einem Priester und Dekan in Weesen am Walensee. Später besuchte der musisch begabte Schüler, der zehn Instrumente beherrschte (Sierszyn III 2000:156), Schulen in Bern, Wien und Basel. 1506 legte er das «Examen als Magister der sieben freien Künste»¹² ab.

¹²Dies war im Mittelalter der übliche Abschluss des Studiums der «sieben freien Künste», das unter anderem die Fächer Grammatik, Dialektik, Arithmetik, Geometrie und Musik beinhaltete (wikipedia.org «magister artium»).

Sierszyn merkt an, dass Zwingli in Basel Freundschaften mit Personen geknüpft hatte, die später zu seinen reformatorischen Mitstreitern werden sollten, unter anderem mit Leo Jud (2000:156), der später in der Bilderfrage eine ziemlich treibende Kraft werden sollte.

Nach einer Zeit als Priester in Glarus und als Feldprediger, war Zwingli von 1516-1518 Leutpriester¹³ in Einsiedeln. Er bildete sich bereits in dieser Zeit permanent weiter, «aus dem Schüler von Erasmus wurde Zwingli schon bald zu einer führenden Gestalt unter den Schweizer Humanisten», wie der Zürcher Kirchengeschichtspräsident Peter Opitz (2015:14) festhält. Opitz bemerkt weiter, dass Zwingli «die Frömmigkeit einer stark ethisch geprägten Christusbewegung, wie sie Erasmus in seinem berühmten ‘Handbüchlein des christlichen Streiters’ von 1503 lehrte», nachhaltig geprägt habe.

Die humanistische Prägung und der hohe Wert der Bildung, könnte einer der Gründe gewesen sein, dass Zwingli sich später gegen eine Zerstörung der Kunst eingesetzt hatte.

2.1.2 Reformator in Zürich

Zürcher Machtverhältnisse

Es ist hilfreich für das Verständnis der Zürcher Reformation und damit auch für die Entscheidung bei der Bilderfrage, die politischen Machtverhältnisse kurz zu erläutern.

Zürich war damals eine Stadt mit 5'500 Einwohnern (vgl. Sierszyn III 2000:170). Damit war sie bloss halb so gross wie Basel oder Genf. Der Adel erlebte im 14. und 15. Jahrhundert einen Niedergang. Die Rechte waren im Besitz von Bürgern und reichen Bauern. Es gab zwar demokratische Ansätze und doch müsste wohl die Politik Zürichs als Plutokratie¹⁴ bezeichnet werden. Anders als die Reformatoren Müntzer oder Luther, wurde Zwingli immer wieder in kirchliche und theologische Entscheidungen des politischen Rates von Zürich einbezogen. Daneben existierte jedoch auch ein kirchliches Gremium: Die Chorherren. Aufgrund ihres immensen Immobilienbesitzes besaßen sie grosse Macht in Zürich.

¹³Ein sogenannter «Leutpriester» besetzte eine Stelle mit Pfarrrechten, war aber nicht wie üblich dem Kloster unterstellt, sondern direkt dem Bischof.

¹⁴Plutokratie ist eine Herrschaftsform, in der Vermögen die entscheidende Voraussetzung für die Teilhabe an der Herrschaft ist, also die Herrschaft des Geldes.



Abb. 3: Ulrich Zwingli, 1549, Hans Asper (wikipedia.org «Ulrich Zwingli»).

Leutpriester am Grossmünster - «sola scriptura»

Zwingli war kein Unbekannter in Zürich und die Chorherren suchten einen humanistisch gesinnten Leutpriester. Im Herbst 1518 wurde Zwingli gewählt und ab dem 1. Januar 1519 war Zwingli Leutpriester am Grossmünster in Zürich.

Für das Verständnis der Bilderfrage ist die Tatsache der europäischen Vernetzung der Reformatoren wichtig. Zwingli wurde bereits 1518 auf Luther aufmerksam. Opitz schreibt (2015:18): «Bald sah er im Wittenberger Reformator einen geistesmächtigen Gesinnungsgenossen...». Die Historiker sind sich nicht einig, wie stark der Einfluss Luthers auf Zwingli war. Nach der Selbstwahrnehmung des Zürcher Reformators, datierte er den Beginn seiner Predigt des Evangeliums auf das Jahr 1516 (:18). Wie Zwingli (ZS II:127) später selber schreibt, stelle er von da an nur noch den Bibeltext ins Zentrum und gründete seine Lehre nicht auf Kirchenväter, Heiligenlegenden oder kirchliche Traditionen.

Der Beginn seiner Lehrtätigkeit in Zürich war die Geburtsstunde des reformatorischen *Sola Scriptura*¹⁵ in der Eidgenossenschaft. Dieses Credo wird später zentral für Zwinglis Entscheidungen in der Bilderfrage.

¹⁵«Allein die Schrift» war das Credo aller Reformationsbewegungen.

Nur zwei Jahre später, 1520 beschloss der Rat von Zürich, dass sich alle Prediger diesem Schriftprinzip anschliessen sollten.

Veränderungen und Streit

Nach dem Wurstessen während der Fastenzeit beim Drucker Froschauer (1522) wurde die Zürcher Reformation immer mehr zu einer «Wort Gottes-Bewegung». Das löste natürlich auch Widerstand aus. 1523 lud der Rat alle Geistlichen und auch den Konstanzer Bischof zu einem Glaubensgespräch¹⁶ nach Zürich ein. Diese Disputation war durchaus aussergewöhnlich, weil sich damit die politische Obrigkeit massiv in theologische Fragen eingebracht hat. Zwingli verfasste für seine Rechtfertigung 67 Artikel, die er als «Schlussreden» bezeichnete.

Interessant ist, dass Zwingli immer betonte, wie er sein Schriftverständnis auch kritisch an der Bibel hinterfragen und messen liess. So zitiert Brunnschweiler den Reformator: «Wenn ich mich aber im Verständnis der göttlichen Schrift irgendwo geirrt habe, und sich dies mit Hilfe der Schrift zu dieser oder jeder Stelle beweisen liesse, lass ich mich gerne eines Besseren belehren.» (1951:498). Diese Korrekturfähigkeit ist eine Beobachtung, die sich später auch im Bildgebrauch Zwinglis beobachten lässt.

Die Bilderfrage wird Thema

Nun wird die Bilderfrage erstmals zum Thema bei Zwingli. Er schrieb über den Veränderungsprozess der Messe zu einem Abendmahlsgottesdienst. Opitz (2015:40) bemerkt, wie für Zwingli die Bilderverehrung eine Kreaturverehrung sei, die der wahren Gottesverehrung, dem Vertrauen auf Christus und nicht auf Geschöpfliches, genau entgegengestellt wäre.

Brunnschweiler (Brunnschweiler/Lutz II, 1951:256) zitiert Zwinglis Gebetsruf nach einem «Elia, der die Bilder zerstören soll»:

...die Tatsache, dass man die Bilder so hochschätzt, dass man sie auf den Altären mit der Blickrichtung zu den Menschen aufstellt, wo doch allein Gott angebetet werden soll, zeigt, dass man ihnen etwas zutraut [...] wenn man aber kein Vertrauen in sie setzen soll, weshalb stehen sie denn da? Ach Herr! Schenke uns einen unerschrockenen Mann wie Elia, der die Götzen aus den Augen der Gläubigen entferne, denn du bist das einzige Gut, das unsere Zuflucht und Hilfe ist!

Dieser Ruf wurde teilweise erhört, als sein Mitstreiter Leo Jud, der in der Bilderfrage eine bedeutend schärfere Haltung der Ablehnung als Zwingli einnahm, am 1. September 1523 «gegen die Götzen»

¹⁶Disputation war eine neue Form von Gespräch. Am 29. Januar 1523 fanden sich rund 600 geladene Teilnehmer in Zürich ein. Die Leitung des Disputats hatte der Bürgermeister Markus Roist, der Zwingli wohlgesonnen war (Opitz 2015:35)

gepredigt hatte. Danach kam es zu Zerstörungsaktionen an christlicher Kunst z.B. am Stadelhofen, an der Kirche St. Peter und dem Fraumünster.

Die zweite Disputation

Da sich die Ereignisse nun überstürzten, hatte der Rat eine zweite Zürcher Disputation mit rund 900 Konferenzteilnehmern einberufen. An drei Tagen wurde je eine Frage behandelt:

- **Bilderfrage:** Die Bilderstürmer wurden in die Schranken gewiesen und der Rat beschloss, dass die Bilder vorläufig in den Kirchen bleiben sollen (Opitz 2015:57)
- **Messfrage:** Der Rat beschloss auch hier, die Messe noch nicht abzuschaffen, obwohl klar sei, dass die Messe kein Opfer sein dürfe (Sierszyn III 2000:197).
- **Zuständigkeitsfrage für die richtige Abendmahlslehre:** Der Rat beschloss, dass Zwingli und andere gelehrte Pfarrer im Land herumreisen sollen, um über die biblische Abendmahlspraxis zu lehren.

Diese Beschlüsse, bei denen die Mahnung zur Geduld und die Warnung vor überstürztem Handeln zu spüren war, sollten der Beruhigung einer aufgeheizten Stimmung zwischen radikaleren Positionen (u.a. Grebel und Stumpf) und der Position Zwinglis dienen.

Bereits zwei Jahre später wurde dann die Messe auf Antrag von Zwingli und Jud abgeschafft und die neue deutsche Abendmahlsliturgie eingeführt. Sierszyn stellt fest: «Im Zentrum des Gottesdienstes steht nun die Predigt des Wortes Gottes.» Und weiter fügt er in einer Fussnote in Bezug auf die Bilderfrage im Gottesdienstraum an (III 2000:199):

Ist Christus der einzige Mittler, so stehen Bilder zwar nicht als Kunstwerke, aber als Bilder der Anbetung der Andacht im Wege. Demgemäss liegt in protestantischen Kirchen auf dem Lettner zwischen Schiff und Chor eine aufgeschlagene Bibel: Gotts Wort als Weg und Zugang zum Heiligtum.

Die Zentrierung auf das Wort Gottes betraf nicht bloss die Bilder und Kultgegenstände, sondern auch die Musik. Und das ist für ihn als begabten Musiker und Liederschreiber besonders erstaunlich. 1527 wurden die Orgeln in Zürich abgebrochen. Dass es ihm dabei keineswegs um generelle Musikfeindlichkeit ging, bewies er, als er 1528 die erste Zürcher Musikschule gründete.

Auch bezüglich Musik lässt sich bei Zwingli ein gespaltenes Herz beobachten, das eine Spur für ein «Evangelisches Bildverständnis» legt: Kunst darf nicht vom Wort ablenken, daher darf sie keinen Platz haben innerhalb des kirchlichen Raumes. Kunst, in diesem Fall Musik, soll aber ausserhalb der Kirche und des Gottesdienstes kultiviert werden.

Die Reformation wird zur Bildungsbewegung

Opitz betont, dass die zentrale Bedeutung der Bibel der Grund dafür sei, dass die Reformation eine Bibel- und damit verbunden auch eine Bildungsbewegung geworden sei (2015:66).

Dabei hat Zwingli in der Zürcher Reformation etwas Einzigartiges geschaffen. 1525 richtete er im Chor des Grossmünsters ein «Lectorium» ein, welches später «Prophezei»¹⁷ genannt wurde, dort wurde die Bibel von den Grundsprachen her gemeinsam übersetzt. Im Grossmünster widmete man sich dem Studium der hebräischen Schriften und im Fraumünster beschäftigte man sich mit den griechischen Texten. Opitz stellt dazu fest (2015:68), dass die Gründung des «Lectoriums» das allgemeine Ziel der Reformation institutionell sichtbar gemacht habe, denn die ganze Gesellschaft Zürichs soll durch das Wort Gottes geprägt und erneuert werden.

Das Ergebnis dieser Arbeit war dann die «Froschauer Bibel»¹⁸ die schliesslich 1531 als erste vollständige Bibel der Reformation erschienen ist. Dass diese reich bebildert war und sogar Gottesdarstellungen in Menschengestalt enthielt, wird später noch aufgegriffen.

Konflikte und Tod

Nachdem die Bilderfrage relativ glimpflich gelöst werden konnte, gab es weitere innere und äussere Konflikte. So wurde am 5. Januar 1527 der Täufer Manz durch die Obrigkeit hingerichtet, es gab mehrere Religionskriege gegen die Altgläubigen (katholische Kantone) und schliesslich starb Zwingli in der zweiten Kappeler Schlacht am 11. Oktober 1531.

Nachfolge Zwinglis

Einige Wochen nach dem Tod Zwinglis, am 9. Dezember 1531, ernannte der Rat den 27jährigen Heinrich Bullinger als Nachfolger Zwinglis. Bullinger war äusserst produktiv und hat Politik klar von Kirche getrennt. Von ihm sind rund 12'000 Briefe erhalten. Zusammen mit Leo Jud verfasste er 1532 eine Zürcher Kirchenordnung, die in den kommenden 300 Jahren Bestand haben sollte, er hielt über 7000 Predigten und pflegte intensive Kontakte zum Genfer Reformator Johannes Calvin. Während der Bruch mit dem lutherischen Zweig der Reformation nach den Marburger Religionsgespräche 1529 aufgrund der Differenzen beim Abendmahlsverständnis weitgehend besiegelt war, wurde die Zürcher Reformation zu einer Inspiration für die Genfer Reformation und den späteren Calvinismus. Dieser Einfluss ist vor allem Heinrich Bullinger zuzuschreiben, der sich verschiedentlich mit Calvin getroffen und

¹⁷Wie prägend diese Bildungseinrichtung Zwinglis gewesen ist, beweist die Geschichte der Universität Zürich. Ihre Wurzeln gehen auf die Prophezei zurück, was mit dem Grossmünster im Logo heute noch ausgedrückt wird.

¹⁸Sie wurde nach dem Buchdrucker und Mitstreiter in der Zürcher Reformation, Christoph Froschauer (1490-1564) benannt.

ausgetauscht hatte. Opitz schreibt (2015:110), dass Calvin stärker als es ihm selber bewusst gewesen sei, in seinen grundlegenden theologischen Entscheidungen im Kräftefeld des Zürcher Reformators stand. Es gäbe keinen theologischen Gedanken Calvins, der nicht zuvor schon in der Zürcher Reformation diskutiert worden wäre. Opitz behauptet gar, dass sowohl historisch wie auch theologisch Zwingli, nicht Calvin, der Urvater des reformierten Protestantismus sei.

Dieser wichtige Dialog unter den Reformatoren in Bezug auf die Bilderfrage wird später noch behandelt.

2.1.3 Zusammenfassung der Übersicht über Zwingli und die Zürcher Reformation

Nun liesse es sich natürlich zu Recht einwerfen, dass diese exemplarische, kirchengeschichtliche Auslegeordnung mit Auszügen aus der Biografie Zwinglis und einigen Ereignissen der Zürcher Reformation auf zu viele Nebengeleise führe und nur indirekt mit der Bilderfrage zu tun hätte. Und doch bilden diese gewonnenen Erkenntnisse nun eine Wissensgrundlage für weiterführenden Fragen in der Beziehung zwischen Wort & Bild.

Einige dieser Erkenntnisse prägen die weitere Forschung in dieser Arbeit. Aus der Geschichte der Zürcher Reformation und der Biografie Zwinglis ergeben sich auch hilfreiche Fragen die in den zweiten und dritten Teil der Arbeit einfließen werden:

- Zwingli und die Zürcher Reformation lehnen Andachts-Bilder klar ab. *Frage: Wie definiert Zwingli ein Abbild bzw. Götzenbild?*
- Verschiedene Umstände weisen darauf hin, dass Zwingli eine ausgeprägt künstlerische Seite hatte. Es scheint so, als ob er sie immer wieder zu unterdrücken versuchte und doch waren viele seiner Entscheidungen in Bezug auf Kunst (Musik und Bilder) weit weniger strikt als die seiner Kollegen (z.B. Jud). *Frage: An welcher Kunst konnte sich Zwingli erfreuen?*
- Die Bilderfrage war nicht das Hauptthema Zwinglis, doch der Druck des Volkes hat ihn stets zu Stellungnahmen zur Bilderfrage herausgefordert. *Frage: Welche Gründe haben neben den biblischen Argumenten zum Ikonoklasmus der Zürcher Reformation geführt?*
- Zwinglis theologischer Werdegang hatte seinen Ausgangspunkt im Humanismus. Später setzte er seinen theologischen Schwerpunkt auf die Ethik. *Frage: Könnte eine Weiterentwicklung von Zwinglis Haltung zur Bilderfrage konstruktive Ansätze zu einer Bilder-Ethik legen?*

Diese Erkenntnisse über die Bildfrage in der Reformationszeit werfen die Frage nach deren Vorgeschichte auf. Deswegen soll im nächsten Kapitel die Bildfrage am Vorabend der Zürcher Reformation untersucht werden. Die zeitgeschichtliche und kulturelle Einbettung des Zürcher Ikonoklasmus ist ein nächstes Puzzleteil für das Verständnis von Zwinglis Entscheidungen in der Bilderfrage.

2.2 Zeitgeschichtliche und gesellschaftliche Gründe für den reformatorischen Ikonoklasmus

In diesem Kapitel sollen die zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Gründe für den Ikonoklasmus in der Zürcher Reformation untersucht werden. Es stellt sich nämlich die Frage, weshalb ausgerechnet die Bilderfrage in der Zürcher Reformation ein so grosses Gewicht erhalten hat. Eine Antwort lässt sich nur finden, indem der grössere Kontext in den der Bilderstreit eingebettet ist, betrachtet wird.

Grundlage dafür bildet die Forschungsarbeit von Peter Jezler, Elke Jezler und Christine Göttler. Sie haben in ihrer Arbeit «Warum ein Bilderstreit? Der Kampf gegen ‘Götzen’ in Zürich als Beispiel» (in: Altendorf/Jezler 1984:83-102) vielbeachtete sieben Gründe herausgearbeitet, die zweifellos den Weg für die Bilderverbannung aus Zürichs Kirchen geebnet haben. Diese Gründe werden im folgenden Abschnitt erläutert.

Erster Grund: Der Humanismus fördert rationales Denken

Seit Ende des 15. Jahrhunderts nahm in der Literatur des humanistischen und städtisch-bürgerlichen Milieus der Spott auf die Frömmigkeitspraxis der Kirche zu. Jezler (1984:83) spricht von einem «System von Überlebenspraktiken in einer dem Menschen feindlich gesinnten Welt.» Die Menschen glaubten, dass ihnen die Heiligen, wenn sie ihre Abbilder betrachteten, helfen würden. Der Humanist sah sich jedoch über dieser Volks-Frömmigkeit erhaben. Auf ihn würde dieser Prunk und die monumentalen Masse einfach nur lächerlich wirken. Die reformatorischen Bildgegner hatten also neben dem biblischen Argument gegen die Anbetung von Bildern auch noch das humanistische Argument, das den Volksglauben an die Heiligen gewissermassen in die Schublade der Ungebildeten gelegt hatte.

Zweiter Grund: Die Bildproduktion nimmt ab

Jezler nennt drei Gründe weshalb der Thron der Kunstwerke ins Wanken geraten ist:

- **Quantitative Sättigung:** Seit dem 15. Jahrhundert hat man überall eine grosse Zunahme an sakralen Kunstwerken verzeichnet. Jezler zitiert Zahlen von Edlibach, der schreibt, dass auf dem ganzen Stadtgebiet von Zürich mindestens 130 Altäre bestanden haben. Die meisten hatten Retabel¹⁹. Jezler (1984:86) schreibt: «In der Masse verliert das Einzelwerk an Aura und sakralem Gehalt, und nur noch besondere Stücke erringen Aufmerksamkeit.»

¹⁹«Retabel» ist die Bezeichnung für den Altaraufsatz, der meist aus bemalten Tafeln bestand.

- **Naturalismus und sinnliche Überreizung:** Der Naturalismus²⁰ als aufkommende Richtung in der Kunst, wurde von den Protestanten ebenso angeprangert wie die überbordende Sinnlichkeit.
- **Privatisierte Auftraggeberschaft:** Kunst kostete schon damals viel. Die Retabel der Hochaltäre waren normalerweise von Kirchengemeinden oder dem Stift bezahlt. Die Bilder auf den Nebenal-tären jedoch waren meist von privaten gespendet worden. Damit verbunden war natürlich der Glaube, dass die Spender besonderes Seelenheil erhalten. Oft waren noch die Familienwappen drauf und Zwingli sieht darin nichts anderes als Heilskalkül und Ehrsucht.

Dritter Grund: Die Bildkult-Zeremonien sind teuer

Zu den hohen Herstellungskosten der Bilder kam noch das hinzu, was die Reformatoren als Bilderkult verurteilten: U.a. das Lesen von Messen, das Anzünden von Kerzen vor den Bildern und dass vor Bil-dern Schmuck hingelegt wurde. Jezler (1984:89) hält fest, «dass die Ablehnung ‘missbräuchlicher’ Bild-frömmigkeit bereits vor der Reformation bestanden hat. Die Mittel für diesen Kult kamen von freiwilli-gen Spenden und aus dem Zehnten und den Steuern der Landbevölkerung.» Er führt als Beispiel das Altarbild von Felix und Regula im Grossmünster an. Davor brannten jeweils Kerzen, die jährlich einen Meisterlohn von 74 Arbeitstagen kosteten. Die katholische Messe war teuer, der protestantische Wort-Gottesdienst sehr günstig. Also wurden die Bilder entfernt, so brauchte es auch keine teuren Lichter, die davorstanden.

Vierter Grund: Die Diskrepanz zwischen Hungertuch und Bilderluxus nimmt zu

Es gab ein Missverhältnis zwischen dem Aufwand für die Bilder und Kultgegenstände in der Kirche und der Armut der einfachen Bevölkerung. Dieses Argument wurde von den Bilderstürmern von Beginn an benutzt. 1523 hat Klaus Hottiger am Stadelhofen in Zürich ein Kruzifix zerstört. Er verteidigt sich damit, dass man das Holz verkauft und davon, den armen Menschen zu Essen besorgt werden sollte. Jezler übernimmt Zahlen von Horst Bredekamp der festhält, dass sich die Bevölkerung im Kanton Zü-richt des 15. Jahrhunderts auf 50'000 verdoppelt habe, die Landreserven knapp geworden seien und Miss-ernten und steigende Preise dazu führten, dass das Lohnniveau nicht angepasst werden konnte. Diese zunehmend drückende soziale Not erschwerte eine Begründung des teuren Bilderkults und machte ihn zum Luxus.

²⁰Die Kunstrichtung des Naturalismus bildet wie in der Realität bloss die sichtbare Welt ab und verschliesst sich gegenüber der unsichtbaren Welt und der abstrakten Symbolik.

Fünfter Grund: Die Verabschiedung von der Festkultur

Das Leben im Spätmittelalter wechselte dauernd zwischen den Extremen: Fasten und Festen, Enthaltsamkeit und Völlerei, Arbeit und Ausschweifung. Die Akzente dazu wurden von den liturgischen Kalendern der Kirche gesetzt. Dazu kommt, dass die Bilder immer im Zentrum dieser grossen kirchlichen Feste standen. Auch das Verhüllen und Enthüllen von Heiligenfiguren sowie das Herumtragen von Reliquien wurde zelebriert. Die Kultbilder waren also Repräsentanten der damaligen Festkultur. Und gerade darin erkennt Jezler (1984:94) einer der Hauptgründe für die grosse Angriffsfläche der Bilder: «Indem man sie [die Bilder] vernichtete, war dem katholischen Festkalender sein repräsentativer Ausdruck entzogen, und mit der Abschaffung der Feste waren die Ausschweifungen an Festtagen unterbunden.»

Sechster Grund: Die Bilderschändung symbolisiert die Revolution gegen die Obrigkeit

Bilder hatten im Mittelalter oft die Funktion der Abbildung von Macht. Der Herrscher, der abgebildet war, wurde teilweise regelrecht bestraft, indem sein Abbild nicht bloss zerstört, sondern Gliedmassen abgetrennt oder verstümmelt wurden. Genau das wollte Zwingli nun bei den religiösen Bildern verhindern. Er befürchtete eine Unruhe zwischen der Bevölkerung mit ihrem Volksglauben und der humanistisch geprägten Obrigkeit. Zwingli schreibt (VI:98): «Das woltend die herren nit erlyden, sorg, es wurde unrat geben [Unruhe hervorgerufen]!»

Siebter Grund: Die geregelte Bilderentfernung als vorbeugende Massnahme der Behörden

Jezler (1984:100) hält richtigerweise fest, dass die Geschichte des Zürcher Bildersturms weitgehend die Geschichte seiner Verhinderung gewesen sei und die karnevalesken Wurzeln nicht so offen zutage getreten seien, wie beispielsweise in Basel, wo 1529 der Ikonoklasmus in einer Volksempörung direkt der Fastnacht entspringen sollte. Interessanterweise fielen die ersten Bilderzerstörungen in Zürich auf einen Sonntag. Die Reformatoren und der Rat von Zürich befürchteten bei jedem Fest, Fastnacht und anderen Bräuchen, dass die Lage ausser Kontrolle geraten könnte. Um dem vorzubeugen, erliessen sie beispielsweise im Jahr 1524 am Samstag vor Pfingsten ein Tanzverbot und nächtliche Ausgangssperre und trotzdem wurden in Zollikon Bilder und Altar zerschlagen (:100). Die «Zerstörung der Götzen» die zwischen dem 20. Juni und dem 2. Juli 1524 hinter verschlossenen Türen, durch die Behörden, vorgenommen wurde, war eine geschickte Taktik des Rates, um in der Stadt Zürich grösserem Vandalismus vorzubeugen (:101).

Zusammenfassung der zeitgeschichtlichen und gesellschaftlichen Gründe für den reformatorischen Ikonoklasmus

Was hat also den Stein ins Rollen gebracht, dass die Bilderfrage in Zürich mit so einer Vehemenz entschieden worden ist? Zweifellos hatte die theologische Argumentation Zwinglis und Juds gegen die Kultbilder das grösste Gewicht. Sie reaktivierten das alttestamentliche Bilderverbot. Auf diese theologische Begründung und ihre Schwierigkeiten soll im nächsten Kapitel näher eingegangen werden.

Die gesellschaftliche Situation und die Missstände des kirchlichen Kultes, die den Boden für die Bilderfeindlichkeit vorbereiteten, sind jedoch sehr erhellend für das Verständnis des reformatorischen Ikonoklasmus. Nur dank dieser Umstände, die Jezler schildert, konnte sich diese vielschichtige Eigendynamik in der Bilderfrage, entwickeln.

Bei der Begründung der Ablehnung des religiösen Bildes erscheint der Widerstand des Volkes gegen die Kunst als Symbol für die Elite und das Establishment der damaligen Zeit beachtenswert. Wenn das Verhältnis von Kunst und Kirche heute untersucht wird, stellt sich die Frage, ob die wahrgenommene christliche Ignoranz gegenüber dem Bild ihre Wurzeln auch in einer elitären Selbst-Abgrenzung der Kunstschaffenden in ihrem Milieu zu finden wäre.

Jezler (1984:102) stellt fest, «dass der Bilderstreit die Schwelle zwischen zwei Lebenshaltungen war, von denen sich die alte in der spätmittelalterlichen Festkultur, die neue als protestantische Ethik äusserte.» Somit wurde die Bilderfrage zum Symbol für den Kulturwandel, der durch die Reformation eingeläutet worden ist: Ein früher Kapitalismus, gefördert durch die protestantische Ethik und Arbeitsmoral, hält Einzug und die Sinnlichkeit muss weichen. Jezler ist sogar der Meinung, dass der Zürcher Bilderstreit eine Bedeutung europäischen Ausmasses annimmt. Wobei beobachtet werden muss, dass der Ikonoklasmus ab 1520 ein gesamteuropäisches Phänomen gewesen ist.

Es fällt auf, dass die Gründe für den «Erfolg» des Ikonoklasmus in Zürich vielschichtiger sind, als bloss theologischer Natur. Und doch bleibt die theologische Argumentation der Bildgegner der zentrale Grund für die Bilderentfernung durch die Reformatoren.

Im nächsten Kapitel soll deswegen die diese theologische Begründung genauer untersucht werden.

2.3 Theologische Gründe für den reformatorischen Ikonoklasmus

Im Folgenden soll die theologische Begründung der Abgrenzung vom Bild untersucht werden. Genauer ausgedrückt, die Abgrenzung vom «Kultbild». Ausgangslage bildet wiederum Zwingli und die Zürcher Reformation. Beginnend bei der Entwicklung von einer Bild-Kirche zu einer Wort-Kirche sollen schliesslich Zwinglis Argumente in der Bilderfrage betrachtet werden. Gerade weil ein Zusammenhang zwischen verschiedenen Schauplätzen der Reformation besteht, ist es dabei unerlässlich, auch andere reformatorische Positionen zu beachten und sie mit Zwinglis Position in einen Dialog zu bringen.

2.3.1 Zwinglis strategischer Weg von der Bild- zur Wortkirche

Bereits beim Überblick über die Entwicklung der Zürcher Reformation wurde festgestellt, dass sich der Mittelpunkt des Glaubens weg vom Bild und hin zum Wort verschoben hat. Nachdem dies 1523 in der öffentlichen Disputation vom Rat bewilligt und sogar befohlen worden ist, liess Zwingli in der Folge tatsächlich keine anderen Schriften ausser der Bibel gelten, auch keine Kirchenväter oder Schriften von Heiligen. Konsequenterweise durften auch traditionelle Überlieferungen wie das Fegefeuer, nicht mehr gelehrt werden. Die Berufung auf die Bibel als alleinige Autorität erwies sich als starkes Mittel, um gegen die Allmacht der katholischen Kirche vorzugehen. Diese Strategie ging sowohl bei Bauern wie auch bei den Gelehrten auf, nicht aber bei den Täufern, die Zwinglis Argumentation bei der Erwachsenentaufe und des Pazifismus gegen ihn verwendet haben.

Die zentrale Stellung der Predigt und des Wortes Gottes wurde in der erwähnten «Prophezei» umgesetzt und auch visualisiert: Zwingli liess im Sommer 1526 vor dem Chor des leeren Grossmünsters aus der Altarplatte der Predigerkirche, einen Kanzellettner²¹ erstellen (Rüsch 2019:53).

Die Betonung der Heiligen Schrift bildet die Grundlage für alle Aussagen Zwinglis in Predigten, Briefen oder Disputationen.

²¹Der Lettner diente im katholischen Kirchenbau als Abgrenzung zwischen Laien und Priestern. Im reformierten Kirchenbau hat man diese umfunktioniert und eine Kanzel für den Predigenden daraufgesetzt. So entstand ein Kanzellettner. Damit wurde sowohl die allgemeine Priesterschaft sichtbar gemacht, weil die Distanz aufgehoben wurde und zum anderen stand die Predigt des Wortes Gottes sichtbar im Zentrum.

2.3.2 Zwinglis Argumentation in der Bilderfrage

An anderer Stelle wurde bereits erwähnt, dass die Bilderfrage für Zwingli zwar wichtig war, aber nicht oberste Priorität hatte. Zudem sei Zwingli kurzsichtig gewesen, wie Schwebel (2002:52) mit einem Augenzwinkern anmerkt. In verschiedenen Schriften geht Zwingli aber doch explizit auf die Bilderfrage ein:

- Zwinglis schriftliche Antwort an den Katholiken Compar enthält einige wichtige Hinweise auf seine Argumentation.
- Nach der Disputation von 1523 veröffentlichte Zwingli eine «Kurtze und christenliche Inleitung». Sie richtete sich an die Pfarerschaft und war die erste reformierte Bekenntnisschrift überhaupt. Als drittes von vier Kapiteln steht «Von den Bilden» nach dem «Abtun des Gesetzes» und vor «der mess». Diese beiden Hauptschriften Zwinglis zum Thema Bilder sind vollständig im Anhang dieser Arbeit nachzulesen.

Es fällt in allen Schriften auf, wie wichtig es Zwingli war, in Bezug auf die Bilderfrage deeskalierende Lösungen zu finden. Gerade in seiner Antwort an Compar wird sichtbar, dass er sich bemüht, einen sachlichen Dialog zu führen. Schwebel (2002:52) vermutet:

Zwingli fühlt sich den Radikalen unter den Bilderfeinden aufgrund seines aufgeklärten Humanismus überlegen. Weniger psychologisch als seine humanistische Bildung beweisend, ist deshalb der Satz zu verstehen 'Auch habe ich mehr als andere Menschen Gefallen an schönen Gemälden und Standbildern'.

Obwohl Zwingli, wie alle Reformatoren, widersprüchliche Aussagen zur Bilderfrage gemacht hat, finden sich doch einige stichhaltige Argumente in seinen Texten. Diesen wird im Folgenden nachgegangen:

Nach der Disputation von 1523 veröffentlichte Zwingli den umfangreichen Kommentar zu seinen 67 Artikeln. Darin ging es unter anderem auch um Bilder. Und gerade hier wird klar, wie zweitrangig für ihn die Bilderfrage ist. Er berührte das Thema bloss nebenbei: Im 20. Artikel benutzte Zwingli erstmals das biblische Bilderverbot als Argument: «Christus ist der einzige Mittler zwischen Gott und uns» (Opitz 2018:81). Bei diesem Artikel geht es v.a. um den Heiligenkult. Darin gründete der Zürcher Reformator seine Ablehnung von Bildern. Er ging von der Beobachtung aus, dass in der Volksfrömmigkeit die Bilder selbst und nicht ihre Urbilder angebetet würden. Er ging vom zweiten Gebot als Folge des ersten aus und deutet beide nacheinander (in Artikel 2 und 3 in der erwähnten «Zürcher Einleitung» 1523). Das erste Gebot, dass der Mensch keinen anderen Gott haben sollen, war für Zwingli die Basis seiner Argumentation. Wenn Gott von sich sage, er sei Gott, dann soll man sich in allen Sorgen und Nöten ausschliesslich an ihn wenden. Krieg (2005:95) betont, dass das Schlüsselwort seiner Auslegung

des Dekalogs «Ehre» im Sinne der Ehrerbietung sei. Wer sie Bildern erweise, der übe Götzendienst und ziehe sie dem ab, der sie allein verdiene. So betonte Zwingli den eifersüchtigen Gott des Gebots.

Für Zwingli rechtfertigten sich weder Kirchenheilige noch Bilder neben Christus, dem alleinigen Mittler des Heils. So interpretiere er das zweite Gebot des Dekalogs vor allem aufgrund des Nachsatzes: «Du sollst dich nicht vor diesen Bildern niederwerfen und sie nicht verehren.» (Ex 20,5) Er betonte, dass nur Christus unsere Zuflucht und unser Trost sei.

Der Unterschied zwischen Götzen und Bildern bestand für ihn darin, dass ein Götze zur Anbetung verführt, ein Bild dagegen nicht. Schwebel (2002:52) erklärt: «'Götze' nannte Zwingli alles, worauf sich der Mensch ausserhalb des Glaubens an den einen Gott beruft.» Jezler (2000:25) merkt an, dass diese Auslegung jedoch im doppelten Sinn eigenwillig sei:

Einerseits tolerierte Zwingli Bilder und sogar Darstellungen Gottes, solange sie z.B. als Buchillustrationen oder Glasgemälde keine Verehrung evozierten. Andererseits war seine Ablehnung des Kults fundamentalistisch, so dass er die Vernichtung sogar auf Altarsteine, Sakramenthäuschen oder liturgische Geräte ausdehnte.

Für Zwingli waren Bilder aber immer irgendwie gefährlich für den Glauben. In seinem «Kommentar über die wahre und falsche Religion» (Zwingli Bd. 3 1914:628) von 1525 warnt er davor, dass da wo Bilder in den Kirchen hingen, immer eine gewisse Gefahr der Entwertung des Glaubens herrschen würde, nämlich die Gefahr der Anbetung von Bildern.

Zwingli betonte, dass die wahre Gottesverehrung da stattfinde, wo im Geist in und in der Wahrheit allein auf Gott gesehen würde (gemäss Joh 4,24). Dazu schreibt Schwebel (2002:53):

Der Antithese 'rechter Glaube – Götzendienst' entspricht der Gegensatz 'unsichtbar – sichtbar'. Dem Sichtbaren wohnt nach Zwingli eine Macht inne, das Unsichtbare zu verdrängen und den Blick für den unsichtbaren Gott zu verstellen. So nehmen aber die Bilder und sichtbaren Dinge bei uns mehr und mehr zu und werden grösser und grösser, bis dass man sie zuletzt für heilig hält und bei ihnen anhebt, das zu suchen, was man allein bei dem wahren Gott suchen soll. Deshalb hat er die Gottesbilder verboten.

Schwebel hinterfragt demnach, ob Zwingli nicht etwa Gefahr läuft, aufgrund der Betonung der Unsichtbarkeit Gottes, die sinnlich-sichtbare Welt aus dem Blick zu verlieren. Zugleich würde es sich, so Schwebel (2002:53), hier um eine «höchst modern klingende Bild- und Medienkritik» handeln.

Natürlich hatte Zwinglis Stimmungsbezug durch den 20. Artikel an der Disputation auch Gegner auf den Plan gerufen. So schrieb Valentin Compar²² ein weit verbreitetes Flugblatt mit einer katholischen

²²Der Alt-Landamann von Uri verteidigt nach der Disputation von 1523 den katholischen Glauben (u.a. Bilder, Fegefeuer) gegenüber der Position Zwinglis.

Gegenposition. Zwingli äusserte sich zu den Positionen Compar, besonders zur Bildfrage. Jezler (2000:299) bezeichnet diesen Antwort-Brief als die grösste und wichtigste Auseinandersetzung Zwinglis mit der Bildfrage. Darin leitete Zwingli nämlich seine Argumentation von der Definition eines Götzen ab. Er schrieb am 27. April 1525 an Compar (:299):

Verstehe aber genau, lieber Valentin, was wir einen ‘Götzen’ nennen: Ein Bildnis eines Helfers oder Trostbringers, sowie jene Dinge, denen Ehre erwiesen wird; [harmlose] ‘Bilder’ nennen wir hingegen Nachahmungen eines jeden Dings, das da sichtbar ist, aber zu keiner abwegigen Hoffnung gemacht und auch nicht verehrt wird.

Zwinglis Auslegung des 2. Gebots hebt sich von derjenigen im Dekalog, der jüdischen und frühchristlichen Tradition ab, denn «während jene gänzlich bilderlos lebten, akzeptiert Zwingli figürliche Darstellungen.» (Jezler, 2000:299).

Zwingli und die anderen Ikonoklasten beriefen sich immer wieder auf den Dekalog. Dabei ist wichtig zu wissen, dass verschiedene Zählweisen der Gebote existieren und dies einen grossen Einfluss auf das Verständnis dieser Bibeltex-te hat.

Diesen inhaltlich weichenstellenden Unterschieden in der Zählweise des Dekalogs soll im folgenden Abschnitt nachgegangen werden.

2.3.3 Umstrittene Auslegung des Bilderverbots im Dekalog

Zwingli und andere Reformatoren hatten den Ikonoklasmus schlussendlich mit ihrer Auslegung des Dekalogs begründet: Ganz klar war die Abgrenzung vom Kult, unscharf war die grundsätzliche Ablehnung aller Bilder. Die Reformatoren hatten sich diesbezüglich oft in Widersprüche verstrickt, auch Zwingli. Eine Spur für diese Unsicherheit könnte ihre Auslegung des Bilderverbots im Dekalog sein.

Daher lohnt es sich, an dieser Stelle einen analytischen Blick auf die Bibeltex-te in Exodus 20 und Deuteronomium 5 zu werfen: Handelt es sich um ein Kunstverbot oder ein Kultverbot? Die Entscheidung, wie man die Gebote aufteilt ist also zentral und es stellt sich die Frage, ob die Verse in Ex 20, 1-5 ein einziges Gebot ist ob es zwei einzelne Gebote sind. Es wird in dieser Arbeit auf eine eigene Exegese des Dekalogs verzichtet, dafür soll die Auslegungsvariante des Theologen Theodor Seidls²³ dargestellt werden, der die Unterschiedlichkeit der Zählweisen gut erklärt (2007:38f).

²³ Theodor Seidl ist emeritierter Professor für Altes Testament an der Universität Würzburg und hat vor allem im Bereich der biblisch-orientalischen Sprache diverse Forschungsarbeiten veröffentlicht.

Er geht grundsätzlich davon aus, dass die Verse 2-5 in Exodus 20 zusammengehören und ein einziges Gebot darstellen. Dies ist die katholische und lutherische Zählweise und unterscheidet sich von derjenigen von Zwingli oder auch von Calvin. Sie teilen die Verbote der fremden Götter und der Bilder auf.

Matthias Köckert präsentiert tabellarisch die verschiedenen Positionen bei der Zählweise des Dekalogs:

Jüdische Tora	Reformiert/ Orthodox	Katholisch/ Lutherisch	Bibeltext (Luther 84)
1. Gebot	-	-	Ich bin der HERR, dein Gott, der dich aus Ägyptenland, aus der Knechtschaft geführt hat. (Exodus 20,2 und Deuteronomium 5,6)
2. Gebot	1. Gebot	1. Gebot	Du sollst keine anderen Götter neben mir haben. (Exodus 20,3) Du sollst keine anderen Götter haben vor mir. (Deuteronomium 5,7)
2. Gebot	2. Gebot	1. Gebot	Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem was oben im Himmel, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: Bete sie nicht an und diene ihnen nicht. Denn ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifernder Gott, der die Missetaten der Väter heimsucht bis ins dritte und vierte Glied an den Kindern derer, die mich hassen, aber Barmherzigkeit erweist an vielen Tausenden, die mich lieben und meine Gebote halten. (Exodus 20,4-6 und Deuteronomium 5,8-10)

Abb. 4: Zählweise des Dekalogs nach Matthias Köckert (Köckert 2013:14).

Seidl stellt fest, dass das erste Gebot keineswegs Stunde Null des bildlosen Kultes in Israel gewesen sein könne, denn leitend sei und bleibe im ersten Gebot das Fremdgötterverbot, genauer, das Verbot, Jahwe und andere Gottheiten gleichzeitig und vor allem gleichrangig zu verehren. Das habe nach Seidl seinen Ursprung darin, dass das Volk Israel sich noch auf der Stufe der Monolatrie²⁴ als Vorstufe zum

²⁴«Monolaterie» ist der Glaube an einen einzigen Gott an einem bestimmten Ort oder Volk, ohne dass die Existenz anderer Götter verneint wird.

Monotheismus²⁵ befinde. Was wiederum bedeuten würde, dass zu diesem Zeitpunkt von der Existenz anderer Gottheiten bei anderen Völkern ausgegangen worden sei, sonst müsste Gott nicht eifersüchtig gewesen sein.

Zu Vers 3 schreibt Seidl (:38): «Wenn Jahwe die alleinige Verehrung gebührt, und Fremdgötterkult daneben untersagt wird, dann darf es auch nicht die Erscheinungsformen und Spielarten dieser Kulte geben, nämlich Bilder von diesen Gottheiten und auch nicht irgendwelche Darstellungen.» Er meint damit, dass das Bilderverbot in erster Linie die Darstellung fremder Götter betroffen habe. In dieser Aufteilung von Kult- und Bilderverbot sieht Seidl seine These begründet, dass das Bilderverbot engster Bestandteil des Verbots von fremden Göttern sei. Damit könne man den Dekalog als Kultverbot und nicht als Kunstverbot bezeichnen (:39). Untersagt würden also nicht Bilder von Jahwe, sondern Kultbilder von anderen Göttern im Rahmen ihrer Verehrung, die das 1. Gebot verbietet.

Seidl (:39) begründet die gängige Missinterpretation des ersten Gebotes mit dem späteren nachexilischen Monotheismus. Erst dann sei nämlich der Vers 3 so verstanden worden: «Du sollst keine anderen Götter verehren, denn sie existieren ja nicht.» Und jetzt würden sich die breiten Aussagen von V. 4 zu einem eigenen Gebot verselbstständigen «zum Verbot von Jahwebildern und jeglicher Abbildung des Göttlichen». Das wiederum entspricht der jüdischen Zählweise der Gebote und auch derjenigen Zwinglis. Seidl sagt mit seiner Auslegung also, dass es dem Text nicht gerecht würde, wenn aus dieser Kommentierung des Fremdgötterverbots ein eigenständiges Bilderverbot formuliert würde. Er fügt hinzu (:40), dass Deut 4, 15-19 diese Fehlinterpretation vermutlich noch untermauert haben könnte: «Da ihr am Horeb keine Gestalt von Jahwe gesehen habt, dürft ihr euch generell kein Bild und keine Gestalt vom Göttlichen machen.» Dabei wiegt noch schwerer, dass in den Versen 23-29 der vorexilische Bilderkult Israels als Hauptursache für die Katastrophe im Jahr 587 und das Exil an sich bezeichnet wird. Seidl (:40) hält diesen Text für den eigentlichen Schlüsseltext, denn er würde die Formulierungen des ersten Gebots in eine generelle Richtung lenken: «Vom Kultverbot zum Kunstverbot.» Damit meint er, dass sich nun das Verständnis dieses Gebots definitiv von einem Kultverbot der Anbetung fremder Götter zu einem allgemeinen Verbot von Bilder entwickelt habe.

Dieser Ansatz Seidls ist für das vorliegende Thema ein Gewinn, denn für die theologische Begründung ist die Frage, ob es sich um ein allgemeines Kunstverbot oder lediglich um ein Kultverbot der Anbetung fremder Götter handelt, entscheidend. Aus seiner Argumentation lässt sich schliessen, dass der Dekalog ein spezielles Kultverbot aufstellt und kein generelles Kunstverbot. Davon soll in dieser Arbeit weiter ausgegangen werden. Diese Entscheidung muss getroffen werden. Sie kann jedoch durchaus unterschiedlich gefällt werden, wie es sich später im Vergleich der reformatorischen Begründungen noch zeigen wird.

²⁵«Monotheismus» ist der Glaube an einen einzigen allumfassenden Gott, der die Existenz anderer Götter ausschliesst.

Zunächst sollen im folgenden Abschnitt aber die Auswirkungen des reformatorischen Bildverständnisses auf die Praxis der Reformatoren in Zürich genauer untersucht werden.

2.3.4 Ikonoklastische Praxis unter Zwingli

Die Position Zwinglis bringt Konsequenzen in Bezug auf den Umgang mit Bildern in den Zürcher Kirchen mit sich, die im Folgenden dargelegt werden.

Grundsätzlich war Zwingli sehr bestrebt, die Kunst nicht zu zerstören, sondern sie geordnet zu entfernen, auch wenn er in gewissen Fällen explizit zur Zerstörung aufgerufen hatte. Dass ihm eine gut organisierte Entfernung der Bilder in der Kirche am Herzen lag, zeigt wiederum sein Antwortschreiben auf die Kritik des Katholiken Compar (Zwingli Bd. 4 1927:48f.). Mit dieser Ordnung wollte Zwingli dem Rat von Zürich einen Leitfaden geben, wie sie Bilder geordnet abhängen können. In diesem Schreiben führt Zwingli detailliert auf, was zerstört und was erhalten bleiben soll. Beispielsweise dürfen Glasbilder in der Kirche bleiben, weil sie nicht der Anbetung dienen würden, aber wo nur schon die Möglichkeit einer Verehrung bestand, wollte Zwingli die Zerstörung. So hatte übrigens auch die Statue Karls des Grossen am Grossmünster den Bildersturm überstanden. Wohl, weil niemand auf die Idee gekommen ist, ihn anzubeten. Jezler (2000:299) zitiert Zwingli: «Bilder können weder die Gläubigen zur Andacht reizen noch die Ungelehrten unterrichten, denn die Bibel habe solches nicht vorgesehen.» Zwingli fügte noch hinzu, dass die «Götzen» auch wenn sie nicht verboten wären, doch abgeschafft werden müssten, weil sie zum äusserlichen Zeremonienwesen gehörten und zum Missbrauch Anlass gäben.

Mit Zwinglis Vorschlag an den Rat von Zürich im Jahr 1524 konnte er eine gewaltlose Entfernung unter Wahrung der bürgerlichen Eigentumsrechte wahren und damit einen Aufstand verhindern.

Martin Körner (Zwingliana 19/1) fasst die Konsequenzen des Ikonoklasmus in der Schweiz so zusammen, dass die Zerstörung von Bildern und sakralen Kunstgegenständen hier sehr glimpflich abgelaufen sei. Zwar kam es überall zu engagierten Diskussionen unter den Theologen und dem Volk, die aber dank klaren Regelungen und raschem Eingreifen gut geklärt werden konnten.

Dass die Bildentfernung in Zürich weitgehend ohne Zerstörung vonstatten gegangen ist, hat zu einem grossen Teil an der umgehenden Reaktion Zwinglis auf die ersten Bilder-Unruhen und die gute Vernetzung der Reformation mit der Zürcher Obrigkeit zu tun.



Abb. 5: Klaus Hottiger stürzt 1523 das Wegkreuz von Stadelhofen. Darstellung aus dem frühen 17. Jh. (wikipedia.org «Zürcher Reformation»).

Es ist bemerkenswert, dass Zwingli eine bilderfreie Kirche zum Ziel hatte und dies sowohl weitgehend gewalt- als auch zerstörungsfrei erreicht hat. Burkhard meint (in: «Bilderstreit» 2007:120), dass mit der Entfernung der Bilder der eigentliche Vollzug der Reformation geschehen sei: «Bildfeindlichkeit wurde zum Kennzeichen für die Reformation schlechthin.» So würde beispielsweise die Stadt Genf die Entfernung der Bilder das Jahr 1535 als das zentrale Datum ihrer Stadtreformation festhalten. Belting (2006:177) betont ebenfalls, dass die Entfernung der Bilder vor allem auch die Entmachtung der Alten Kirche gewesen sei, welche durch diese Bilder repräsentiert wurde:

In den Zerstörungen, die die Bildstürmer an Bildern anrichteten, wollten sie einer fehlgeleiteten Glaubensauffassung widersprechen, der diese gedient hatten. Vor allem aber traf sie die Herrschaft der Kirche, die von solchen Bildern repräsentiert worden war.

Nach der historischen Beschreibung der Bildentfernungspraxis in Zürich, werden im nächsten Abschnitt verschiedene reformatorische Positionen untersucht.

2.3.5 Vergleich von vier reformatorischen Positionen in der Bilderfrage

Der Vergleich der Position Zwinglis mit derjenigen von Karlstadt, Luther und Calvin ist wichtig für das Thema dieser Arbeit. So können Gemeinsamkeit und Unterschiede in ihren Positionen herausgearbeitet werden, um dadurch die Konturen der Position Zwinglis schärfer zu erkennen.

2.3.5.1 Darstellung der Position Karlstadts²⁶

Auch wenn Karlstadt nicht zu den bekanntesten Reformatoren zählt, kommt man bei der Forschung des reformatorischen Bildverständnisses nicht an seiner extremen Position vorbei, nicht zuletzt, weil seine Texte zur Bildfrage breite Verbreitung gefunden haben. Der Reformator von Wittenberg und Sachsen war der wichtigste Vertreter der radikalen Bildersturmbeziehung und damit auch Teil von Zwinglis Meinungsbildung in dieser Frage. Bereits 1521 setzte Karlstadt gradlinig sein Reformprogramm durch. Die Entfernung der Bilder war dabei ein zentraler Punkt. Das führte schliesslich zur Trennung Karlstadts von der wittenbergischen Reformation mit Luther, der eine gemässigte Position in der Bildfrage vertreten hatte, wie später aufgezeigt wird.

Jean Wirth²⁷ (2000:36) zitiert aus Karlstadts Schrift «von abthung der Bilder und dass keyn Bedtler unter den Christen sein soll» (1522, Wittenberg) ein Beispiel, weswegen sich Karlstadt gegen die Theorie stellt, dass eine Anbetung eines Bildes automatisch an das abgebildete Wesen (z.B. Gott) «weitergeleitet» wird:

Wenn man sich vor einem Beamten verneige im Namen des Fürsten, dem dieser diene, bezeuge man nicht nur dem Fürsten, sondern zugleich dem Diener die Ehre, ja man verehere diesen noch vor dem Fürsten. Man könne nicht leugnen, dass die Ehrung auch dem Diener gelte. Genauso verhalte es sich mit dem Bild, eben dies sei aber im Dekalog verboten.

Karlstadt betonte in Anlehnung an Thomas von Aquin, dass es «keinen Kult vor dem Bild ohne Kult des Bildes selbst gebe.» (:36). Er setzte Bild und Götze gleich und prägte den Begriff des «Ölgötzen». Burkard bringt Karlstadts Bildverständnis auf den Punkt (2007:124):

Wenn das äussere Bild entfernt ist, so ist auch die Gefahr des inneren Götzendienstes gebannt. Deshalb ist für Karlstadt die Bildvernichtung keine zweitrangige Frage, deshalb bekämpft er nicht nur den Bildermisbrauch, sondern das Bild überhaupt, und zwar in einer Art präventiven Vorsorge. Verworfen

²⁶Andreas Rudolff Bodenstein, genannt Karlstadt (1486-1541) war massgebliche Verbindungsgestalt zwischen der Wittenberger Reformation (Martin Luther) und den sächsischen (Thomas Müntzer) und schweizerisch-oberdeutschen Vertretern der radikalen Reformation (Kaspar Schwenckfeld) bzw. des Täuferiums (Felix Manz, Konrad Grebel).

²⁷ Jean Wirth ist ein französischer Kunsthistoriker und Professor in Genf und Strassburg. Sein Schwerpunkt liegt auf der mittelalterlichen Kunstgeschichte.

werden nicht nur Heiligenbilder, sondern auch Kruzifixe und überhaupt alle Christusbildungen. Besonders verwerflich sind Bilder auf dem Altar.

Karlstadt erkannte «in allen religiösen Bildern nur die Anbetung», die generell falsch sei. Das führte zu seiner totalen Ablehnung von Bildern. Belting (2006:178) schreibt über den Begriff «Anbetung», den Karlstadt verwendet:

[Anbetung] das war ein böser Begriff, denn Anbetung konnte nach dem gültigen Glaubensverständnis nur Gott selbst einfordern. Mit ihm, oder eher gegen ihn, wären also die Bilder als Konkurrenten angetreten, wenn man den Begriff der Anbetung ernstnahm, und hätten die Gläubigen von ihm entfremdet.

Burkard (2007:124) führt zwei Argumente Karlstadts für dessen extreme Position auf:

- Er wendete sich gegen Luthers Argumentation, dass das Gebot im Neuen Testament nicht mehr gelten würde und betonte, dass sich Jesus immer wieder auf das Alte Testament berufe. Zudem bezog er sich auf Paulus, der Götzenbilder in Röm 1,23 und 22,11f. scharf verurteilte.
- Die Frömmigkeitspraxis der Ehrfurcht und Furcht vor Bildern zeige, dass wir sie als Abgötter im Herzen hätten.

Wirth (2000:36) erkennt das wesentlich Neue in Karlstadts Argumentation nun darin, dass die Verehrung der menschlichen Natur Christi als ausschliesslich fleischlich abzulehnen sei. Dies mache erforderlich, die Anbetung seines Leibes und seines Blutes im Sakrament abzuschaffen und die Messe zu reformieren. Dadurch, dass die Beziehung zwischen dem Geistigen und dem Fleischlichen gekappt sei, würde auch der Nutzen des Bildes bei Karlstadt besiegelt und die scholastische Unterscheidung zwischen dem Bild als «Ding» und dem Bild als «Zeichen» würde nicht noch einmal getroffen.

Natürlich hatte die Argumentation Karlstadts Gegenwind hervorgerufen und dies nicht nur von Luther. Karlstadt liess sich in der Bilderfrage aber nicht mässigen und musste Wittenberg verlassen. Er wird in der Bilderfrage regelrecht radikal, indem er beispielsweise sagte «das Bilderverbot müsse als Gottes Gebot auch ohne Rücksicht auf die Schwachen durchgesetzt werden» (Burkard 2007:124). Burkard hält fest, dass Karlstadt die ungeordnete Bilderstürmerei «von unten» befürwortete, also ohne die Erlaubnis der Obrigkeit. Dies lehnten die anderen drei Reformatoren entschieden ab. Karlstadt hat mit seiner radikalen Position die anderen Reformatoren, v.a. Luther und Zwingli, provoziert, sich eindeutiger in der Bilderfrage zu positionieren.

Im folgenden Abschnitt wird ersichtlich, dass Luther hatte eine wesentlich differenziertere Position in der Bilderfrage eingenommen hatte.

2.3.5.2 Darstellung der Position Luthers²⁸

Martin Luther erachtete die bestehenden Bilder als *Adiaphora*²⁹. Dies beschreibt seine grundsätzliche Position in der Bilderfrage: Man durfte Bilder also in einem begrenzten Rahmen betrachten. Er wehrte sich 1522 in seinen *Invocavit-Predigten*³⁰ vehement gegen die Wittenberger-Bilderstürmer (u.a. Karlstadt). Jezler (2000:25) bezeichnet die Haltung Luthers als konservierend: «Luther liess den Kult absterben, die Kultobjekte aber erhalten.»

Nach Luthers Meinung verbietet der Dekalog nur Bilder von Gott, und nur dann, wenn sie angebetet werden. Wirth schreibt (2000:297), dass Luther die Argumentation der Scholastiker³¹ aufgreife, für die das Verbot der Bilderherstellung dem Verbot der Bilderverehrung untergeordnet sei. Wirth (:297) zitiert Luther:

Dass das Gesetz Mose weder Kruzifixe noch Heiligenbilder untersage. Gegenstand des Verbots seien schliesslich nur jene Bilder, die angebetet würden, in der Hoffnung, etwas von ihnen zu erhalten wie bei den Pilgerfahrten, die am meisten abzulehnen seien.

Burkhard (2007:125) erklärt die Position Luthers: «Anders als Karlstadt setzt Luther Bild und Götze nicht gleich. Er hält Bilder in der Bibel nicht für heilsnotwendig, aber auch nicht für verboten.» Für Luther war wichtig, dass diese Bilder nicht angebetet werden dürfen und durch die Obrigkeit nicht von den Bilderstürmern zerstört werden müssten. Wirth (2000:297) gibt hierzu allerdings zu bedenken, dass Luther offenbar von seiner Auslegung des Dekalogs nicht restlos überzeugt gewesen sein muss: «[Luther] zweifelt an der Gültigkeit des Gebots, ‘denn Mose ist alleyne dem Judischen volck geben und geht uns Heyden und Christen nichts an’.» Konkret waren für Luther zwei der zehn Gebote ausschliesslich für Juden, nicht aber für Christen, gültig: Das Bilderverbot und das Sabbatgebot. Der Besitz von Bildern leite sich demnach aus der Freiheit der Christen ab, Bilder dürfen folglich weder vorgeschrieben noch abgeschafft werden. Luther fand sogar, dass es in der Praxis gut wäre, mindestens ein Kruzifix, ein Heiligenbild oder eine Madonna in der Kirche zu belassen. Letztlich sind Bilder für Luther eine unumgängliche menschliche Realität: Man begegne seinem Spiegelbild in der Wasserlache und ob man wolle oder nicht, mache man sich ein Bild von Gott. Luther lehnt also die innere Bildverehrung ab. Er zählt aber gleichzeitig Beispiele auf, wo Gott die Herstellung von Bildern verordnet habe wie beispielsweise die eiserne Schlange in der Wüste oder die Engel auf der Bundeslade (Burkhard 2007:125). Wirth

²⁸ Martin Luther 1483-1546, deutscher Augustinermönch und Theologieprofessor. Initiator der Reformation in Deutschland.

²⁹ *Adiaphora* meint: Weder nützlich noch schädlich.

³⁰ In diesen acht *Predigten*, die Luther 1522 gehalten hat, wendete er sich gegen die Radikalisierung der Reformation, insbesondere auch gegen die Bilderstürmer mit Karlstadt. Es ging Luther um eine friedliche Reformation, nicht um eine gewaltsame Revolution. Diese *Predigten* trugen massgeblich zum Frieden bei.

³¹ Scholastik ist die Denkweise und Methode der Beweisführung, die in der lateinischsprachigen Gelehrtenwelt des Mittelalters entwickelt wurde.

(2000:297) beschreibt, wie Luther im Gegensatz zu Zwingli und Karlstadt, den Widerspruch von Fleisch und Geist wie ihn Erasmus betont hatte, nicht teilte: «[...] das Göttliche kann nur durch die Mittel erfahren werden, die noch zur Verfügung stehen, wie etwa die Einbildungskraft und die Bilder.»

Luther blieb damit der mittelalterlich-katholischen Position treu, die sich die Inkarnation als Vermittlung denkt, durch die sich Gott der fühlbaren Wahrnehmung anbietet und im Bild darstellt. Die Anbetung an sich ist für Luther also nach Burkhard (2007:126) nicht das Problem:

...weil niemand so töricht ist, das Bild selbst für Gott zu halten. Das Problem liegt in der Werksgerechtigkeit, insofern jemand meint, durch Bilder oder Bildervermehrung ein Verdienst vor Gott erwerben zu können. Also muss nicht gegen Bilder an sich, sondern gegen Werksgerechtigkeit gekämpft werden.

Luthers Bildkritik galt vor allem in den Jahren vor 1522, also vor seiner Gegenposition zur extremen Haltung Karlstadts, «dem Vertrauen, das die Menschen in die ‘guten Werke’ setzten, bzw. in die Herstellung und den Kult der Bilder als Mittel, das Heil zu erlangen» (Wirth 2000:297).

Burkhard (2007:126) führt einige Beispiele auf, gegen welche Art von Bildern sich Luther richtet:

- Das Bild vom richtenden Christus. Er hat also Bilder verboten, welche die inhaltlichen Aussagen der reformatorischen Rechtfertigungslehre torpedierten.
- Bilder, die in besonderer Weise Heil und Hilfe für den Menschen ausgedrückt haben. So beispielsweise Schutzmantelmadonnen, Christophorusse oder Wallfahrten zu bestimmten Heiligenbildern. Er hatte Bilder verboten, denen eine innewohnende Wirkung auf den Betrachter zugesprochen worden ist.

Bei Luther lassen sich jedoch sehr interessante Ansätze für einen konstruktiven Einsatz von Bildern und Kunst für die reformatorische Theologie feststellen. Deswegen wird an dieser Stelle der Bildgebrauch bei Luther am Beispiel seiner Beziehung zum Künstler **Lucas Cranach dem Älteren**³² dargestellt.

Luther hat offenbar Kunst ganz bewusst eingesetzt und das wird vor allem in seiner Beziehung zur Malerfamilie Cranach sichtbar («Cranach Werkstatt»). Es ist eine enge Verbundenheit zwischen ihrer Kunst und Luthers Theologie spürbar und das ist kein Zufall. Ohly schreibt (1985:16):

Luther und Cranach lebten Jahrzehnte in guter Freundschaft, die auch die Familien einschloss [...] es ist undenkbar, dass Lucas Cranach die Typologie in seiner Kunst anders als in Luthers Sinn behandelt hätte. Über mehr als zwei Jahrzehnte und bis zum Tod hat Cranach das Thema ‘Gesetz und Evangelium’ nach einer 1529 wohl mit Luther zusammen gefassten Bilderfindung unermüdlich abgewandelt...

³²Lucas Cranach d. Ä. 1472-1553, war einer der bedeutendsten deutschen Grafiker, Maler und Buchdrucker der Renaissance. Neben Altarwerken und vielen Portraits malte er auch allegorische Werke, u.a. zur Rechtfertigungslehre Luthers.

Für die sakrale Kunst bedeutet dies, dass im lutherisch geprägten Deutschland weit mehr Kunstwerke erhalten geblieben sind als beispielsweise in der Schweiz.

Der Hinweis Burkhardts, dass in den katechetischen Schriften Luthers das Bilderverbot in keiner Weise vorkommt, wirft die Frage auf: War es seine Freundschaft zu Künstlern (Cranach) die seine Position liberaler gemacht hat? Nahm er Rücksicht auf die Obrigkeit? Nach Burkhard (2007:127) spricht vieles für eine dritte Möglichkeit, dass Luther nämlich «viel zu sehr um die Macht der Bilder gewusst hat, als dass er hätte darauf verzichten wollen». So liess er die «Deutsche Bibel» reich mit Bildern ausstatten und war von der pädagogisch-didaktischen Unterstützung durch Bilder überzeugt. Burkhard (2007:127) zitiert Luther: «...weil wir nichts on bilde dencken noch verstehen können.»

Diese wichtigen Erkenntnisse zum Bildgebrauch Luthers fliessen in die Entfaltung des «Evangelischen Bildverständnisses» ein. Nun soll ergänzend die Position des Genfer Reformators betrachtet werden.

2.3.5.3 Darstellung der Position Calvins³³

Calvin kam erst nach Genf, als der Bildersturm in Zürich bereits geklärt war. Obwohl Calvin in seiner Lehre vieles von Zwingli, bzw. dessen Nachfolger Heinrich Bullinger, übernommen und teilweise weiterentwickelt hatte, definierte er seinen Standpunkt in der Bildfrage anders als Zwingli, Karlstadt und Luther. Innerhalb des Dekalogs machte Calvin das Bilderverbot zu einem eigenen Gebot. Diese Entscheidung lenkte natürlich die Aufmerksamkeit stärker auf das Bild als auf eine falsche Gottesvorstellung. Letztlich bezog er diese dogmatische Entscheidung für ein Verbot auf alle Bilder und nicht bloss auf Götzenbilder. Wirth (2000:36) schreibt, dass Calvin das Bilderverbot im Dekalog von vornherein durch den Gegensatz von fleischlichem und geistigem Kult erkläre. Auch wenn Mose nur vom äusserlichen Götzendienst zu sprechen scheine, umfasse sein Gebot zwei Teile, deren erster jegliches Bild Gottes verbiete. Wie bei Zwingli steht die fleischliche Phantasie am Ursprung des Götzendienstes. Wirth (:36) zitiert aus Calvins Institutio:

Wir sehen dies auch alle Tage aus Erfahrung, dass das Fleisch nie ruht, bis es ein ihm wesensverwandtes Trugbild gefunden hat, an dem es sich erfreut als an dem Bilde Gottes. So haben die Menschen, seitdem die Welt besteht, fast immer dieser Begehrlichkeit gehorcht und sich Bilder gemacht, um sich zu vergewissern, dass Gott bei ihnen sei, wenn sie ein Zeichen von ihm vor Augen hätten. Insofern sie nun meinten, in diesen Bildern Gott zu sehen, beten sie ihn darin an.

³³ Johannes Calvin 1509-1564, Genfer Reformator mit französischer Abstammung. Begründer des Calvinismus und Vertreter einer kerygmatischen (verkündigenden) Theologie.

Damit teilte Calvin weitgehend die Position Zwinglis. Ihre Differenz lag jedoch darin, dass Calvin das religiöse Bild nicht vom Götzenbild unterschieden hat, was innerhalb ihrer gemeinsamen Perspektive konsequenter und auch radikaler ist.

Dass Calvins Haltung in der Bilderfrage so stark ablehnend eingeordnet wird, hat seine Wurzeln nach Wirth (2000:36) in Calvins Anthropologie, in der er aussagt, dass das göttliche Bild, das der Mensch vor dem Sündenfall in sich getragen habe, ausgelöscht worden sei. Wirth merkt dazu an, dass «normalerweise» mit Augustinus angenommen werde, dass die Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott lediglich verblasst sei, und der Mensch eine Ähnlichkeit mit Gott behalten habe. Cottin (2001:276) kritisiert weiter, dass bei Calvin die Berücksichtigung der kulturellen und historischen Seite des Bildes völlig fehle und er damit dem Literalismus³⁴ verfallt: «Ohne eine [solche] kritische Reflexion läuft man Gefahr, die Bibel zu sakralisieren, und das hiesse nichts anderes, als den Text zum Götzen zu machen.» Schliesslich betrachtet Cottin die Wirkung von Calvins Position zum Bild und hält fest, dass er wohl den negativsten Einfluss aller Reformatoren auf das Bild und die Kunst hatte. Dem wäre noch beizufügen, dass Karlstadt zwar noch die stärker ikonoklastische Haltung bezogen hat als Calvin, aber sein Einfluss als Reformator beträchtlich geringer geblieben ist.

Zugegebenermassen ist die Position Calvins zur Bilderfrage die Komplexeste und eine tiefere Beschäftigung, insbesondere mit der Ästhetik Calvins wäre interessant, würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Diese gewisse Unklarheit in den Aussagen Calvins zu den Bildern könnte daran gelegen haben, dass der Bilderstreit bereits gelöst war als Calvin nach Genf gekommen ist. So fühlte sich Calvin nicht zu klareren Statements zur Bilderfrage gedrängt.

Wichtig für die weitere Forschung ist nun der Dialog dieser drei Positionen mit derjenigen von Zwingli:

2.3.5.4 Vergleich der vier reformatorischen Positionen

Alle vier Positionen gehen von der Rückbesinnung auf das geschriebene und gepredigte Wort Gottes aus. Der Ikonoklasmus drückt sich jedoch unterschiedlich aus. Im Folgenden sollen die vier Reformatoren in ihrer Einigkeit und Differenz in der Bilderfrage miteinander verglichen werden.

Einig sind sich sowohl Karlstadt, Luther, Zwingli wie auch Calvin darin, dass sie jede Anbetung von Bildern kategorisch ablehnen. Die Darstellung eines Mittlers zwischen Menschen und Christus ist für alle vier Reformatoren falsch.

Nun unterscheiden sich die Positionen der Reformatoren jedoch in anderen Fragen die sich auf das Verhältnis von Bild & Wort beziehen, teilweise sehr stark. Die Positionen der Reformatoren miteinander

³⁴Von Literalismus spricht man, wenn sich das Textverständnis ausschliesslich auf den Literalsinn beschränkt (wörtliche Übersetzung).

im Detail zu vergleichen, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, weil sich bei den einzelnen Reformatoren teils widersprüchliche Aussagen finden lassen und sie ihre Haltungen selbst immer wieder revidiert haben. Diese Tatsache verdeutlicht, dass die Reformation eine Bewegung war, die sich teilweise sogar innert wenigen Monaten wieder selbst «reformiert» hat.

Was jedoch festzuhalten ist: Die menschliche Vorstellungskraft ist für Calvin und Zwingli anders als für Luther immer «gefährlich und sündig». Cottin (2001:280) schreibt: «Es kann nicht wirklich einen Dialog mit Gott geben, wenn dabei nicht auch die Vorstellungskraft ins Spiel kommt. Ohne die der Mensch nicht wirklich er selbst ist.» Zwingli wiederum hat anders als Calvin, dann doch zwischen Bildern, die man anbetet und solchen die auf Gott hinweisen, unterschieden.

Die Positionen der vier Reformatoren werden hier grafisch auf einem Strahl zwischen einer extrem ikonoklastischen und einer extrem ikonodulen Sichtweise dargestellt:

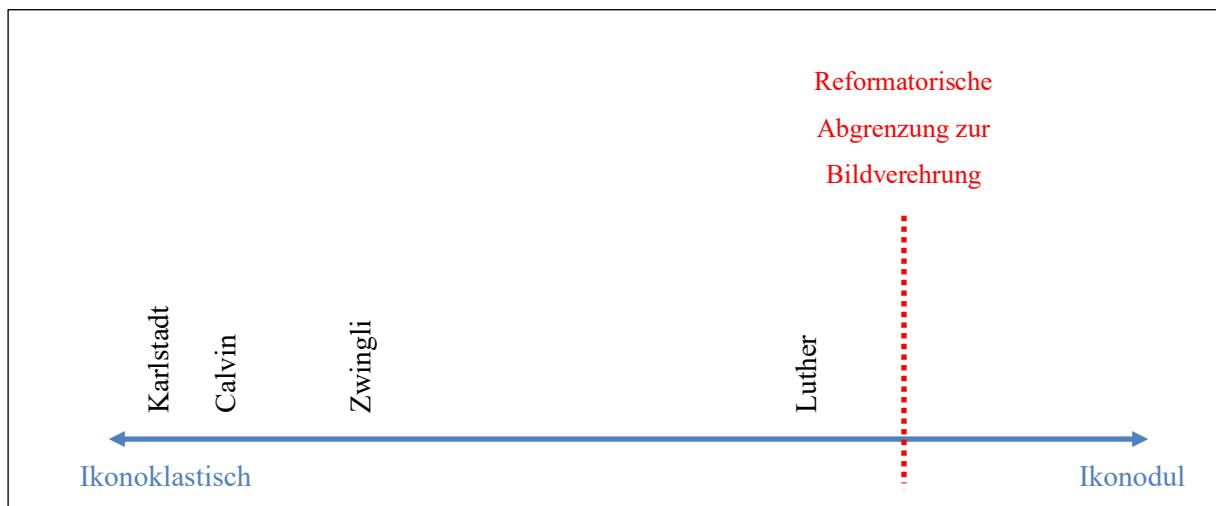


Abb. 7: Die Position Zwinglis zwischen den Polen des reformatorischen Bildverständnisses.

In der folgenden Zusammenfassung der theologischen Gründe wird der Fokus wieder auf Zwingli gelegt.

2.3.6 Zusammenfassung der theologischen Gründe für Zwinglis Ikonoklasmus

Obwohl Zwingli nicht für ein generelles Bilderverbot eingestanden war, hat er die Kultbilder klar abgelehnt. Aus den vorangehenden Nachforschungen zu den Argumenten Zwinglis ergeben sich einige wichtige theologische Positionen Zwinglis, die für die weitere Forschungsarbeit relevant sind:

- **Zwingli hat das Wort Gottes ins Zentrum des Glaubens gestellt.** Dieser Platz hatte bis anhin das Bild, bzw. Kultbilder. Um diesen Platz haben die Reformatoren gekämpft. Die (reformierte) Wortkirche wurde unter Zwingli geprägt.
- **Zwingli hat Kultbilder klar abgelehnt.** Heiligenbilder oder Kultgegenstände verleiten zum Götzendienst oder bekommen eine Stellung als Mittler zwischen Gott und Mensch. Anbetung soll nur im Geist und in der Wahrheit geschehen, da Gott Geist ist.
- **Zwinglis Aussagen zum Umgang mit Bildern, die nicht der Anbetung dienen, sind teilweise widersprüchlich und geben keine Anhaltspunkte für deren konstruktiven Gebrauch.** Das hängt auch mit der Auslegung des Dekalogs und Zwinglis Entscheidung für die Zusammenlegung des 1. und 2. Gebots zusammen.
- **Die soziale Not und die luxuriöse Bilderflut der Kirche stehen für Zwingli im Widerspruch und sind für ihn ein Skandal.**
- **Der Unsichtbare Gott darf niemals dargestellt werden.** Bilderdarstellungen von Gott Vater sind ebenso nicht erlaubt, wie Darstellungen von Christus (weil er zugleich Mensch und Gott ist).

Die Textanalyse des Dekalogs hat ergeben, wie richtungsweisend die exegetische Entscheidung der Zählweise und des Zusammenhangs der Zehn Gebote ist. Diese Feststellung wird durch den Vergleich der Positionen von vier Reformatoren noch unterstrichen:

Die grösste Abweichung von den anderen Reformatoren lässt sich eindeutig bei Luther erkennen. Er hatte die Kunst ausserhalb der Kirche nicht nur akzeptiert oder geduldet wie Zwingli, sondern sie geschätzt und sehr aktiv als Kommunikationsmittel zur Verbreitung seiner Rechtfertigungslehre eingesetzt (Cranach).

Auch wenn heute der extremen Position Luthers, dass das Bilderverbot im Dekalog nur für Juden bestimmt gewesen sei und für Christen nicht mehr gelten würde, nicht beigestimmt werden kann, lässt sich bei Luthers Position und seiner Aufteilung der ersten beiden Gebote ein sehr konstruktiver Ausgangspunkt für ein positives Verhältnis von Bild und Wort erkennen. Dieser Spur soll in dieser Arbeit weiter nachgegangen werden.

Insgesamt fällt im Vergleich auf, dass alle Reformatoren die Bildfrage als Randthema bezeichneten. Gleichzeitig lässt sich in der Praxis eine starke Symbolkraft des Bilderstreites für die reformatorische Bewegung beobachten. Die Bilder wurden überall zu einem zentralen Streitpunkt. Bei allen Reformatoren wird sichtbar, wie schnell sich der Wandel vom Bilderglauben zum Wortglauben vollzogen hatte. Es ging ihnen um die Vorrangstellung des Wortes und damit gleichzeitig um die (teilweise) Ablehnung von Bildern im christlichen Glauben. Die Vehemenz bei der Bildentfernung aus der Gottesbeziehung lässt sich nur damit begründen, dass es kein stärkeres Symbol für den alten Glauben gab als die Bilder

(Heiligenkult, Messe, Fegefeuer, Werksgerechtigkeit, kein unmittelbarer Zugang zu Christus etc.). Für die Reformen von Kirche und Volksglaube führte also kein Weg an der Bildfrage vorbei.

Die Erkenntnisse dieses Abschnitts bilden gewissermassen bereits eine Brücke zwischen Theorie und Praxis: Luther setzte offensichtlich Bilder gezielt als Kommunikationsmittel für die reformatorische Lehre ein (Cranach u.a.). Im nächsten Abschnitt soll nun Zwinglis praktischer Umgang mit Bildern in seiner Kommunikation des Evangeliums betrachtet werden. Hinsichtlich der Forschungsfrage dieser Arbeit könnten darin einige erstaunliche Erkenntnisse zutage gefördert werden.

2.4 Zwinglis Bildgebrauch

Jedem, der sich auch nur oberflächlich mit dem Bildersturm in der Reformationszeit beschäftigt, fällt auf, wie reich die protestantische Bilderwelt doch geblieben ist und der Betrachter fragt sich unweigerlich, wie das zu Zwinglis Ablehnung der Bilder passt. Besonders gut sichtbar wird die Toleranz Zwinglis, die man auch als Inkonsequenz bezeichnen könnte, bei den Gottesdarstellungen in der Zürcher Bibel» und zuvor im Traktat «Beschreibung der götlichen Müly». Diese beiden Beispiele sollen in diesem Abschnitt exemplarisch für den Bildgebrauch Zwinglis untersucht werden.

2.4.1 Die Illustrationen in der Zürcher Bibel

Bereits für das, im Januar 1524, gedruckte Neue Testament hatte der Drucker Christoph Froschauer³⁵ Illustrationen eingesetzt. Während der Wittenberger Druck auf Cranach als Illustrator gesetzt hatte, engagierte Froschauer den Künstler Holbein.

³⁵Christof Froschauer, 1490-1564. Der deutsche Buchdrucker arbeitete in Zürich und druckte u.a. Zwinglis Schriften und die Zürcher Bibel. Er wurde auch bekannt durch das Wurstessen, das in seinem Haus stattgefunden hatte.



Abb. 8: Handkolorierter Titelholzschnitt von Hans Leu d. J. für die Zürcher Folio Bible 1545 (ZBZ, Abteilung Alte Drucke und Rara: RRg 34).

Für die Gesamtausgabe der grossen Zürcher Folio Bible von 1531 hatte Froschauer 118 Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren.³⁶ zur Verfügung. Christine Christ-von Wedel schreibt (in Rüschi/Leu 2019:117): «Sie sind von hoher künstlerischer Qualität, in der Themenwahl allerdings kaum originell.» Holbein malte sowohl für reformatorisch wie auch romtreue Auftraggeber. Sie ordnet die Illustrationen dem konfessionsübergreifenden Bibelhumanismus von Erasmus von Rotterdam zu.

Christ-von Wedel (2019:122) betont, dass die Zürcher mit ihrer Bible keine neue Bildtradition geschaffen hätten, sondern das traditionelle Verständnis von Bildern in ihre neue deutsche Bibleübersetzung übernommen hätten. Die Bible wurde also prächtig illustriert, gleichzeitig stellt von-Wedel fest «dass es darin vor traditionellen Gottesdarstellungen nur so wimmelt.» So werden dem Künstler Hans Leu dem Jüngeren³⁷ die Bilder der Schöpfung und des Sündenfalls in der Zürcher Bible zugeschrieben, in denen Gott Vater sehr menschlich dargestellt wird.

³⁶Hans Holbein der Jüngere, 1498-1543. Er zählt zu den bekanntesten Malern der Renaissance und wurde für die Illustration der Zürcher Bible engagiert.

³⁷Hans Leu der Jüngere, um 1490-1531. Ein Zürcher Maler. Die Werke seines Vaters wurden in Zürich 1523 zerstört (Rüschi/Leu 2019:122)

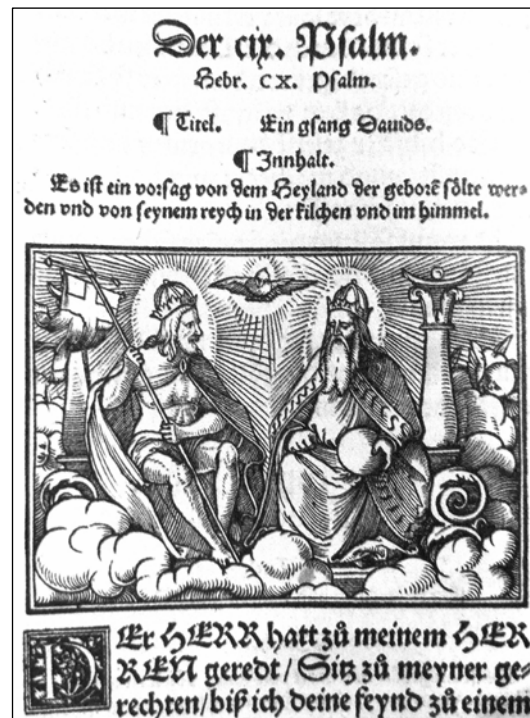


Abb. 9: Trinitätsdarstellung von Hans Holbein d.J. in der Zürcher Foliobibel von 1531 (ZBZ, Abteilung Alte Drucke und Rara, VIII bis 35 (2. Teil): f. 45v).

Auch Holbein zeichnete Gott in der Zürcher Bibel auf menschliche Art. So schwebt Gott zum Beispiel in den Wolken zwischen den Opferaltären von Kain und Abel. Christ-von Wedel (:122) schreibt:

Zu Ps 109 bietet die Zürcher Bibel eine Trinitätsdarstellung. Sie stellt sie nicht etwa symbolisch dar. Nein, da thronen Gott Vater und Sohn als je einzelne Personen über den Wolken, und der Heilige Geist in Gestalt einer Taube schwebt über ihnen. Beide sind gekrönt, eine Darstellung, die geradezu zu Verehrung und Anbetung einlädt...

Nun stellt sich natürlich die Frage, wie das denn zu Zwinglis Haltung zu den Bildern passt. Wie bereits untersucht wurde, betont Zwingli im Predigtmandat von 1523 «Eine kurtze und christenliche inleitung», dass Bilder in den Kirchen nicht gestattet seien jedoch ausserhalb der Kirche «geduldet» würden. Christ-von Wedel (:126) zitiert Zwinglis Antwort an Compar (aus: Z IV:128), dass Gott niemals abgebildet werden könne und dürfe. Wenn man es dennoch tue, sei das «frevlerisch, Gott soll allein im Geist und in der Wahrheit angebetet werden (Joh 4,24) [...] von den Bildern etwas zu lernen sei ein Verbrechen und gottlos.»

Wie passt nun Zwinglis (Zwingli VIII:128) Aussage 1524 in einem Brief an Bucer zu den Bildern in «seiner» Bibel?

‘Bilder und Statuen von allen möglichen göttlichen Dingen zielen nur darauf, dass wir vom inneren Menschen weg zu den Sinnen gerufen und dadurch vom

Schöpfer zum Geschöpf hingewendet würden.’ Der Glaube beruhe nicht auf dem äusserlich Sinnlichen: ‘Wieviel du dem Sinnlichen zuteilst, so viel ziehst du vom Geistigen ab.’

Die Frage liegt nahe, weshalb ein Maler, wie Holbein, nicht auf diese Gottesdarstellungen verzichtet und weshalb ein Verleger, wie Froschauer, Illustration von Gott in der Bibel die Zwingli redigiert, abdruckt?

Christ-von Wedel (2019:126) betont, dass «Holbein sicher neue Bilder hätte schaffen können und auf diese spätmittelalterlichen Gottesbilder hätte verzichten können. Diese Bildkonzepte würden aus der zweiten Hälfte des 15 Jahrhunderts stammen, also einer Zeit, von der sich die Reformation ja lossagen wollte.»

Diese Fragen können höchstens hypothetisch beantwortet werden. Aber Christ-von Wedel (:126) verortet die Lösung, weshalb Zwingli auf Bilder in der Zürcher Bibel gesetzt hat, im Vorwort zur Zürcher Bibel von 1531:

Zu diesem Werck habend wir einen schönen lieblichen buochstaben gegossen / der sich alten vnnd jungen wol fueget / vnnd damit wirder deaechnuss etwas hulffind / vnd den laeser lustig machtind / habend wir die figuren nach einer yetlichen geschicht gellaegenheit hinzuo gedruckt / verhoffend es werde lustig und angenaem sein.

«Die Bibel soll also leserfreundlich sein und Käufer finden» leitet Christ-von Wedel (:133) von dieser Einleitung ab. Ein sehr pragmatischer Grund soll Zwingli also dazu gebracht haben, die Bilder in der Zürcher Bibel bewilligen zu lassen. Es scheint tatsächlich so, dass das Marketing-Argument der Bilder Zwingli eingeleuchtet hat. Zwingli stand vermutlich im Dilemma zwischen Bibelverbreitung und Bilderverbot. Er entschied sich im Fall der Zürcher Bibel, für eine möglichst grosse Verbreitung der Heiligen Schrift – auch wenn er dafür Bilder nutzen musste, die im Grunde genommen «frevelhaft» für ihn gewesen sind. Und als Drucker benutzte Froschauer schliesslich einfach das Bildmaterial das zu haben war. Christ-von Wedel (:134) ist zwar etwas traurig, dass wir «Froschauers Initiative keine typisch reformierte Bildproduktion verdanken, dafür aber eine Reihe der schönsten und ansprechendsten illustrierten Bibelausgaben des 16. Jhs.»

2.4.2 Der Titelholzschnitt der Flugschrift «Beschreibung der göttlichen Mühle»

Der Text und der Entwurf des Bildes der Flugschrift «Beschreibung der göttlichen Mühle» (1521) stammen im Wesentlichen von Zwingli. Christine Göttler³⁸ (1984:19) beschreibt, dass im Titelbild ein damals geläufiges Bild einer symbolischen Mühle uminterpretiert worden sei.



Abb. 10: «Beschreibung der göttlichen mühle» Titelholzschnitt 1521, Hans Füessli, Martin Seger, Ulrich Zwingli (Zürich Zentralbibliothek).

Anstelle der Hostienmühle stünde nun eine Allegorie auf die Verbreitung des reinen Gotteswortes. Reformatorisches Gedankengut und aktuelle politische Ereignisse würden mit diesem Bild auf humanistische, gelehrte Art anschaulich vermittelt. Göttler (:19) erklärt weiter:

Am Prozess der Wortproduktion und -verarbeitung beteiligen sich die Dreifaltigkeit, Karsthans³⁹, Erasmus, Luther und ein Unbekannter. Dieser nicht beschriftete Evangeliumsverteiler nimmt im streng durchdachten Holzschnitt inhaltlich wie formal eine Schlüsselposition ein. Vieles spricht dafür, dass es sich um ein verstecktes Bildnis Zwinglis handelt.

³⁸ Christine Göttler ist emeritierte Professorin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern.

³⁹So wurde der katholisch geliebene Thomas Murner genannt (1490-1525). Der Franziskanermönch war ein einflussreicher Kontroverstheologe in der Reformationszeit.

Göttler (:20) beschreibt, dass Zwingli zuerst abgestritten habe, etwas mit dieser Darstellung zu tun gehabt zu haben. Schliesslich habe er es aber doch zugegeben: «Ich habe die Illustration zusammen mit ihm [Füssli] erfunden.» 1521 war jedoch die Bilderfrage noch kein Thema in Zürich und Zwingli stand zur Akzeptanz von Illustrationen auf evangelischen Propagandaschriften, denn sie «werben für die rechte Lehre». Doch worum geht es auf dem Bild eigentlich? Göttler (:24) erklärt, dass im Text von einem langen Stillstand der Mühle die Rede ist. Dadurch hätte die Menschheit Mangel an geistiger Nahrung gelitten. Gottvater wird in einem umstrahlten Wolkenband dargestellt. Der Funke der Erleuchtung springt von ihm auf die Mühle. Der Zweck der Mühle ist die Erneuerung des Evangeliums. Sie wird vom Mühlbach angetrieben, der durch Gottes Gnade wieder ins richtige Bachbett zurückgelenkt worden ist. Mahlgut sind die vier Evangelisten und Paulus (die paulinischen Schriften waren für alle Reformatoren richtungsweisend). Die Mühle mahlt nun aber nicht wie in den katholischen Mühle-Darstellungen, Hostien, sondern zentrale Begriffe eines paulinischen Tugendkataloges. Rund um die Mühle steht Erasmus mit einem Barrett und über ihm die Taube des Heiligen Geistes. Dahinter steht Luther. Die aus dem göttlichen Mehl gebackenen Brote werden zur evangelischen Lehre und in Form von Büchern durch einen weiteren Gelehrten verkauft. Diesen reformatorisch Gesinnten steht nun die kirchliche Hierarchie gegenüber (Papst, Kardinal, Bischof, Dominikanermönch und eine weitere unbestimmbare Person). Sie sind als Feindbild dargestellt und stehen für soziale Ungerechtigkeit und als Verhinderer der wahren Lehre. Interessant ist auch die Verbrüderung des unteren und mittleren Standes in der Reformationszeit: Die Arbeit an der Mühle, also die Verbreitung des Evangeliums, wird von Bauern, Handwerkern und Gelehrten gemeinsam geleistet. Göttler (:27) erklärt, dass Karsthans, ein Spitzname für Bauer, das Scharnier in der Darstellung, sei. Karsthans hält den Dreschflegel in der Hand und symbolisiert damit auch eine reale politische Bedrohung. Die «Göttliche Müly» sei durchaus als Reaktion auf die aktuellen religionspolitischen Ereignisse zu verstehen, meint Göttler.

Es ist anzunehmen, dass Zwingli bereits 1521 eine Ablehnung gegenüber bildlichen Darstellungen im religiösen Bereich hatte. Weshalb liess denn Zwingli diese Darstellung zu, bei der, unter anderem Gott Vater in der Wolke auf menschliche Art dargestellt ist, und die Evangelisten einen Heiligenschein tragen? Auf diesem Bild würde einiges der Überzeugung Zwinglis widersprechen.

Auch bei diesem Exempel lässt sich die begründete Hypothese aufstellen, dass Zwingli sich diesem Widerspruch bewusst gewesen ist. Er hatte sich aber wohl, wie in der Bilderfrage der Bibel, für diese Darstellungen entschieden. Bei dieser pragmatischen Entscheidung, bleibt offen, wieviel künstlerische Freiheit, er dem Künstler Füssli, gegeben hatte. Die Frage, ob er wegen der Bilder anfangs bloss zögerlich zu seiner Mitautorschaft an dieser Schrift gestanden ist und ob er das Titelbild mitentwickelt hat, muss unbeantwortet bleiben.

2.4.3 Zusammenfassung von Zwinglis Bildgebrauch

Anhand dieser beiden Beispiele von Zwinglis Bildgebrauch, lässt sich ein wichtiger Schluss für die Konstruktion eines «Evangelischen Bildverständnisses» ziehen:

Zwei Werte, die Zwingli wichtig sind, bildeten einen inneren Konflikt:

- **Wert 1: Bilder sind nicht hilfreich für den Glauben.** Sie lenken vom Eigentlichen ab, münden meist in Anbetung und wenn sie Gottesdarstellungen beinhalten, ist dies sowieso ein Verstoss gegen das Dekalogverständnis von Zwingli.
- **Wert 2: Das geschriebene Wort Gottes ist Mittelpunkt des Glaubens.** Darum muss sie grösstmögliche Verbreitung finden.

Jetzt kommt für Zwingli ein **soziologischer Wert** hinzu: Zwingli beobachtet und weiss als Gelehrter mit einem gewissen Kunstverständnis, dass Menschen sich durch Bilder ansprechen lassen.

In den beiden Beispielen wurde dies deutlich: In der Bebilderung des Traktats «Beschreibung der göttlichen Müly» von 1521, also noch vor dem Bildersturm und in Froschauers Zürcher Bibelausgabe von 1531 nach der Bilderverbannung. In beiden Fällen hatte Zwingli die Bilder natürlich nicht selbst gemalt und doch ist eindeutig klar, dass er die Schlussredaktion der Bibel und des Traktats innehatte. Dabei hat der Reformator Gott Vater als Mensch bildlich darstellen lassen. Es kommen darin auch unzählige andere Darstellungen vor, die alles andere als reformatorisch sind (z.B. Heiligenschein bei den Evangelisten). Die Hypothese von Christ-von Wedel ist wohl die plausibelste Erklärung dafür: Der Einsatz dieser Bilder war ein pragmatischer Entscheid Zwinglis um die Bibel attraktiver zu machen und besser verbreiten zu können.

Das heisst, Zwingli hat in seiner praktisch-theologischen Praxis eine Werteverstärkung vorgenommen: Natürlich ist er dageblieben, dass er Bilder persönlich nicht hilfreich fand und sie auch seiner Auslegung der zehn Gebote widersprechen würden. Aber in der Frage der Verbreitung des Evangeliums hat Zwingli offensichtlich seinen Wert der Ablehnung von Bildern und Gottesdarstellungen zurückgestellt. Der Grund war offenbar Zwinglis scharfe Beobachtung der Gesellschaft. Dabei stellt er fest, wie wichtig die Visualisierung in der Kommunikation von Inhalten ist.

Dagegen wäre nun einzuwenden, dass Zwingli sein Bilderverbot in der Praxis ausschliesslich auf den kirchlichen Raum bezogen hat: Nichts anderes als Gott soll in der Kirche angebetet werden, also muss alles aus der Kirche geräumt werden das zwischen Gott und Mensch stehen könnte oder in Zusammenhang mit Götzendienst steht (Kruzifixe, Altäre, Bilder, Kerzen). Dann wäre alle Kunst ausserhalb der Kirche harmlose profane Kunst und damit für Zwingli erlaubt. Wenn man nun die Zürcher Bibel und die Traktate auch in den Bereich «ausserhalb der Kirche» verortet, dann wäre seine Duldung der Bilder geklärt. Diese These ist jedoch nicht haltbar. Schon nur deswegen, weil sich in der reformierten Praxis

bereits unter Zwingli der Usus entwickelt hat, die Bibel aufgeschlagen auf den Altar-Tisch zu legen. Spätestens damit wäre jedoch wieder eine Verbindung zwischen Bild (aufgeschlagene Bibel) und kirchlichem Raum (Altartisch) gegeben.

Für die weitere Forschung ist demnach festzuhalten, dass Zwingli den Wert der Verbreitung der Heiligen Schrift pragmatisch über denjenigen der Ablehnung von Gottes- und Heiligendarstellungen gestellt hat. Dabei waren soziologische Gründe ausschlaggebend für ihn, heute würde dafür der Begriff Marketing verwendet. Diese Feststellung wirft ein neues Licht auf einen Reformator, der als Inbegriff von Bilderfeindlichkeit gilt. Aufgrund der bisherigen Ergebnisse ist diese Erkenntnis der angepassten Werte-Hierarchie Zwinglis wegweisend für die Konstruktion eines «Evangelischen Bildverständnisses», welches unter anderem darin eine Begründung finden könnte. Dabei stellt sich heute für eine «Kirche des Wortes» die Frage, ob mehr Grenzen des Bildgebrauchs ausgelotet und übertreten werden sollten, um damit die Kommunikation des Evangeliums zu fördern. Oder wie Zwingli es gemäss dem Vorwort zur Zürcher Bibel ausdrücken würde: «Damit das Evangelium lustig ist [Interesse weckt]»!

Als Überleitung zwischen der historisch-theologischen Forschung und der Entfaltung eines «Evangelischen Bildverständnisses» für die heutige Gemeindepraxis, soll im nächsten Abschnitt auf die Nachwirkungen des reformatorischen Bildverbots eingegangen werden.

2.5 Nachwirkungen des reformatorischen Ikonoklasmus

Die Folgen des reformatorischen Ikonoklasmus sind weitreichend. Was die allgemeine Kulturveränderung nach der Reformation angeht, ist viel geforscht und geschrieben worden. In der vorliegenden Arbeit wird auf zwei Auswirkungen des Ikonoklasmus in Zürich eingegangen: Kunstwerke und Kunstschaffende. Ein Exkurs über kirchliche Räume befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

2.5.1 Folgen für Kunstwerke

Belting (1990:510) greift Luthers Einteilung in «zweierlei Bilder» auf: Diejenigen, die Gottes Stelle einnehmen und alle anderen Bilder. Diese Trennung bezeichnet für ihn ein Kennzeichen der frühen Neuzeit in der Kunst:

Die leeren Wände in den Kirchen der Reformierten bezeugen die Abwesenheit der 'abgöttischen Bilder' der Papisten. Sie sind das Symbol einer gereinigten und entsinnlichten Religion, die nun auf das Wort schwört. Die gefüllten

Wände der Bilderkabinette, für die sich Luther nicht interessiert, zeugen dagegen für die Präsenz der Malerei...

Nach Belting ziehe die protestantische Theologie, die er als Sonderfall bezeichnet, die Grenzen bei den Bildern zwischen religiösen und profanen Bildern. Dies kritisiert er (:510) und schlägt stattdessen eine Trennung zwischen altem und neuem Bildverständnis vor. Er merkt an, dass auch im katholischen Umfeld zwar ein Verdikt gegen das verehrte Bild nach wie vor fehlen würde, aber dass sich dessen Verwandlung zum Kunstwerk ebenfalls vollzogen habe (u.a. in der italienischen Renaissance). Kunst ist also nach der Reformation kein religiöses Phänomen mehr. Belting (:511) stellt fest, wie die Abschaffung der sakralen Kunst den «Raum für eine ästhetische Neubestimmung des Bildes eröffnet, für das die ‘Regeln der Kunst’ gelten.» Mit den Bilderstürmen wurde die fast ausschliesslich sakrale Funktion der Kunst gebrochen und war damit der Auftakt zu weitgreifenden künstlerischen Veränderungen. Rueb (1984:12) schreibt, dass das Kunstwerk zum Mittel der Erkenntnis geworden sei, zum Gegenstand ästhetischen Genusses und ethischer Erziehung. Rueb (:12) beurteilt wie Belting, die Reformation als einen Wendepunkt des Kunstverständnisses:

Nicht mehr die Lehren der Kirchen waren Inhalt des künstlerischen Schaffens, sondern die Ideen und das Wissen der Künstler über Geschichte und Gegenwart, Natur und Gesellschaft. Das Schaffen des Künstlers wurde zum Ausdrucksmittel subjektiven Empfindens.

Belting (1990:523) beobachtet in dieser Zeit auch ein Umdenken in der Bevölkerung im Umgang mit Kunstwerken: «Als die Bilder ins Zwielficht gerieten, wurden sie als Werke der Kunst gerechtfertigt. Man konnte sie nicht mehr im naiven Sinne benutzen, wollte aber nun den Kunstverstand des Malers bewundern und damit die eigene Kennerschaft unter Beweis stellen.» Der Kunsthistoriker betont weiter (:524), wie man dem «alten Bild» eine Realität der besonderen Art zugetraut hatte und es wörtlich genommen eine Erscheinung der sakralen Person in sichtbarer Gestalt gewesen sei, so sei nun das «neue Bild» auf die allgemeinen Naturgesetze verpflichtet worden, wozu die Optik gehöre. Schliesslich hält Belting (:524) zusammenfassend fest: «Für das Bild galten keine anderen Gesetze mehr, als sie für die natürliche Wahrnehmung ausserhalb des Bildes galten.» Natürlich besteht zwischen der Naturnachahmung und der Vorstellungskraft des Künstlers immer noch eine Spannung, aber genau da würde sich nach Belting (:524) das «neue Bildverständnis als Kunstverständnis entfalten.»

Der Umstand, dass es keine sakrale Kunst mehr gibt, entlässt das Bild demnach in eine neue Weite, die Reformation bedeutet für die Kunstwerke den Anbruch einer neuen Epoche. Natürlich hatte das auch für die Künstler Veränderungen zur Folge.

2.5.2 Folgen für Kunstschaffende am Beispiel Albrecht Dürers

Bisher sind die Kunstschaffenden in dieser Arbeit noch ausser Acht gelassen worden. Über ihre Situation schreibt Belting (1990:517):

Im Jahre 1525 richten die Künstler an den Magistrat der Stadt Strassburg das Gesuch, man möge ihnen beim Berufswechsel helfen, denn sie seien ohne Beschäftigung, seit 'durch das Wort Gottes die Achtung vor den Bildern merklich abgefallen ist'.

Die Kunstschaffenden haben bis zur Reformation vorwiegend ihr tägliches Brot mit sakraler Kunst verdient. Nun haben sich aber einige von ihnen teilweise schon vor dem grossen Bildersturm gegen die religiöse Bildverehrung ausgesprochen. Albrecht Dürer⁴⁰, schrieb 1523: «Müsst wahrlich ein unverständiger Mensch sein, der Gemäl, Holz und Stein anbeten wöllt.» (Dürer zitiert von Rueb in: Zeitschrift «Du – Kunststoffhochzeit», 1984:12). Auch für die Kunstschaffenden bricht in der Reformation eine neue Epoche an. Die Professionalisierung der Malerei lässt einen neuen Markt entstehen. Belting (1990:523) stellt fest, wie Dürer, als einer der ersten deutschen Renaissance-Künstler, einen regelrechten Handel mit seiner Kunst entwickelt habe, nachdem Privatleute nicht nur Andachtsbilder, sondern Werke von seiner Hand gesammelt hätten. Der Qualitätsanspruch an die Bilder ist gestiegen und damit auch die Erwartung an die Kunstschaffenden. Das Bild entwickelte sich nach der Entschlackung von seiner sakralen Funktion, nämlich noch stärker zu einem Objekt der Schönheit mit technischer Perfektion. Sichtbar wird das bei Dürer, indem er das rein visuelle Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt hervorgehoben hatte, und somit das Bild nichts weiter war, als ein «Imago» und keine Person und auch kein Götze. Damit vollzog er denselben Schritt des Ikonoklasmus wie die Reformatoren. Er entwickelte sich immer weiter weg von der Altarmalerei und wendete sich religiösen Bildern für private Auftraggeber zu. Aber gleichzeitig entwickelt er sich weiter, machte Studien zur Natur und zum Körperbau und malte viele Portraits von Menschen. Dürer war ein Humanist mit grossen ethischen Idealen.

Cottin (2002:233) beschreibt, wie immer zu klären versucht worden sei, ob Dürer katholisch geblieben sei oder evangelisch wurde. Klar sei, dass sein Leben von den Umbrüchen der Reformation geprägt wurde und Dürer für einen protestantischen Humanismus Melanchtons stand. Er war Luther nie begegnet, aber beide wurden vom Kurfürsten von Sachsen unterstützt. Seine Werke waren geprägt vom Verlangen nach Authentizität und von einer evangelischen Spiritualität. Bei Dürer wird sichtbar, wie die neu entstehende Kunstrichtung der Renaissance auch eine Antwort auf neues geistliches Leben gegeben hatte und zugleich ganz neue Ansprüche an die Qualität der Kunst erhebt.

⁴⁰Albrecht Dürer (1471-1528) war ein deutscher Maler, der zu den herausragenden Künstlern der Renaissance gezählt hat. Bei einem seiner Portraits eines jüngeren Mannes (1516) wird vermutet, dass es Zwingli darstellen könnte.

2.5.3 Zusammenfassung der Nachwirkungen des reformatorischen Ikonoklasmus

Nun liesse sich ein Trauerlied anstimmen - ein Abgesang auf das Bild nach der Zürcher Reformation. Und tatsächlich hat das Bild seine dominierende Rolle in der Kirche verloren. Mit dem Bild auch diejenigen, die bis zum Vorabend der Reformation Bilder geschaffen haben. Wie im historischen Teil dieser Arbeit festgestellt worden ist, war diese Korrektur auch dringend notwendig. Wie so oft, wurde jedoch teilweise das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Es ist festzuhalten, dass das Bild zwar seinen Platz gewechselt hat, aber keineswegs verschwunden ist. Im Gegenteil, dadurch dass die Kunst sich durch den Bildersturm von der Kirche lösen musste, gewann sie ganz neue Freiheit. Die Kunsthistoriker sprechen von einer Neuzeit, die in einer neuen Weite anbricht. Die Verbreitung der Bilder nahm zu und es ist ein Kunstmarkt entstanden, der Kunstschaffenden wieder Existenz bieten konnte. Durch den Markt ist gleichzeitig der Qualitätsanspruch an die Bilder gestiegen.

Natürlich ist es bedauerlich, dass die junge protestantische Bewegung nach der Reformation nicht sogleich die Chance genutzt hat, ein reformiert geprägtes «Bild» anstelle des verbotenen Andachtsbildes zu entwickeln. Ausnahmen bilden dabei u.a. der erwähnte Dürrer oder die Cranach-Familie. Ähnlich wie die Orthodoxen ihre Ikonen oder die Katholiken ihre Heiligenbilder haben, hätten die evangelischen Christen dann eine Bildkultur der Vermittlung des Evangeliums prägen können. Dies wurde ausser ansatzweise bei Luther, nicht gezielt gefördert. Später haben sich im Barock dann wieder vermehrt Künstler mit reformiertem Hintergrund an biblische Themen gewagt (u.a. Rembrand, der im zweiten Teil der Arbeit noch näher beleuchtet wird).

Mit diesen gewonnen Erkenntnissen zur «Abgrenzung der Reformatoren vom Bild» wenden wir uns nun dem konstruktiven zweiten Teil zu, der «Entfaltung eines Evangelischen Bildverständnisses».

3 Konstruktion: Entfaltung eines «Evangelischen Bildverständnisses»

Der erste Teil «Abgrenzung» wurde ganz bewusst ausführlich gehalten, denn eine Kirche mit Zukunft sollte ihre Geschichte kennen, daraus lernen und darauf aufbauen. Alles was nun folgt hat einen Bezug zu den Erkenntnissen im historischen Teil. Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Frage des Verhältnisses von Wort & Bild, bzw. von Kirche und bildender Kunst in unserer Zeit.

Wie bereits betont wurde, haben es die Reformatoren unterlassen, ein «Evangelisches Bildverständnis» zu entfalten und sind bei der Abgrenzung stehen geblieben. Und doch finden sich in den bisherigen Ergebnissen der vorliegenden Forschungsarbeit (verborgene) Spuren für die Konstruktion eines «Evangelischen Bildverständnisses» aufgrund der Zürcher Reformation. Diese Ansätze sollen in diesem Teil weiterverfolgt werden.

Es wird dabei folgendermassen vorgegangen: Das Spannungsfeld zwischen Wort & Bild wird anhand von zwei evangelischen Positionen dargestellt. Diese werden in Dialog gesetzt mit den Erkenntnissen aus der Zwingli-Forschung und diese Ergebnisse münden schliesslich in der Entfaltung eines «Evangelischen Bildverständnisses». Das wird exemplarisch an zwei Kunstwerken überprüft: Der «Rückkehr des verlorenen Sohnes» von Rembrandt und der Gestaltung der «Rothko Chapel» (Houston) von Mark Rothko.

3.1 Diskussion der Spannung zwischen Wort & Bild innerhalb der evangelischen Theologie

Innerhalb der reformierten Theologen, die der Kunst zugewandt sind, eröffnet sich erneut ein Spannungsfeld. Es dreht sich um die Frage, ob Wort und Bild klar voneinander getrennt werden sollen oder ob sich Wort & Bild ergänzen. Letztlich auch um die Frage: Gibt es christliche Kunst?

Es werden dazu die Positionen von zwei zeitgenössischen evangelischen Theologen dargestellt: Andreas Mertin, dem deutschen Theologen, Medienwissenschaftler und Kurator, der für eine klare Trennung von Wort & Bild einsteht und Jérôme Cottin, dem französischen Theologen der für eine Ergänzung von Wort & Bild plädiert. Beide sind in der praktischen Theologie wichtige Referenzen in der Bilderfrage.

Dabei ist zu betonen, dass beide genannten Theologen zum Ziel haben, das Wort Gottes im reformatorischen Sinn ins Zentrum zu rücken und das Bild als Ausdruck des Geschenks menschlicher Kreativität zu würdigen.

3.1.1 Für eine Trennung von Wort & Bild: Andreas Mertin

Mertins Position wird zusätzlich zu Originalquellen Mertins aufgrund der ausgezeichneten Darstellung von Mertins Sichtweise in Horst Schwebel⁴¹ Buch «Die Kunst und das Christentum» (2002:196) dargelegt.

Das Bilderverbot ist für Mertin ein adäquater Umgang der Kirche mit dem Bild. Er betont, dass «Kunst Kunst und Verkündigung Verkündigung» sei und stützt sich dabei auf Calvin, Zwingli aber auch Karl Barth. Letzterer habe am entschiedensten den Eigenwert der Kunst hervorgehoben. Barth trenne aber Kunst und Verkündigung nicht um der Kunst Willen, sondern um der Reinerhaltung des Evangeliums Willen. Nun verfolgt aber Mertin ein anderes Ziel als die Ikonoklasten (Karlstadt, Zwingli, Calvin oder auch Barth) die Bilder ablehnten, weil die Bilder das Göttliche ins Irdische herabzögen und damit die Majestät Gottes gefährdet sei. Nach Schwebel (:297) argumentiert Martin genau umgekehrt, nämlich, dass das Bild, welches eine ästhetische Erfahrung auslöse, einen so hohen Wert an sich besitzen würde, dass Deutungen in Richtung Religion, Transzendenz oder christliche Verkündigung seinen Wert als Kunstwerk minderten oder verfälschten.

Mertin plädiert in diesen zugespitzten Aussagen also für die Betrachtung eines Bildes als unabhängiges Kunstwerk, alles andere würde dem Bild nicht gerecht.

Aufgrund dessen nennt Mertin drei Formen von Ikonoklasmus als Folge der (gutgemeinten) Verschmelzung von Kunst und Religion (2002:197f):

3.1.1.1 Erste Form von Ikonoklasmus: «Die eine Bedeutung» eines Kunstwerks lässt sich nicht fixieren

Für Mertin wird das Künstlerische durch sein Verschmelzen mit dem Religiösen, seiner Besonderheit beraubt. Mertin formuliert das so: «Die Basis der ästhetischen Erfahrung bildet die reale sinnliche und nichtbegriffliche Begegnung mit dem Kunstwerk». Er meint damit, dass wer über bildende Kunst rede und sich darum bemühe, «die» Bedeutung des Kunstwerks zu fixieren, verfehle den Sinn der Kunst. Damit habe er den Sinn des Kunstwerks verfehlt und werde damit zum Ikonoklasten. Das sei die erste Form von Ikonoklasmus, wenn Wort & Bild nicht klar getrennt werden. Mertin räumt ein, dass diesem «allgemeinen Ikonoklasmus» keiner entgehen könne, der über Kunstwerke spreche.

⁴¹Horst Schwebel, Deutschland. Er ist emeritierter Professor für Praktische Theologie und hat in seinen Publikationen vor allem die Verbindungen von Kunst und Theologie untersucht.

3.1.1.2 Zweite Form von Ikonoklasmus: Die Kirche wird zur Instanz für Zensur

Mertin wendet sich noch gegen eine zweite Form von Ikonoklasmus, die er als die Schlimmere bezeichnet: Die Kirche lasse eine Verbindung von Glauben und Kunst nur insoweit zu, als die Kunst den religiösen Vorgaben entspreche. Kunst habe also nur Raum, solange sie konform mit dem Verständnis der Kirchenmitglieder sei.

3.1.1.3 Dritte Form von Ikonoklasmus: Die ästhetische Erfahrung des Bildes wird geschmälert

Die Kirche würde einfordern, welche Inhalte über das Bild vermittelt werden sollen. Bei dieser Position würde die Kunst als «*ancilla ecclesiae*» (Magd der Kirche) verstanden. Mertin ist schockiert über die pädagogische Bilderwelt in den Kirchen und plädiert eindringlich dafür, dass der ästhetische und der theologische Diskurs strikt voneinander getrennt würden.

Mertin nennt jedoch einen legitimen Ikonoklasmus: «Man legt die ästhetische Erfahrung eines Bildes für einen Moment still, um Erkenntnisse für die Theologie zu gewinnen. Nach ihm kann Kunst nur dann in Beziehung zu Theologie treten, wenn im Augenblick der Beziehungsaufnahme ihr Kunstcharakter ausgeblendet wird.

In der Praxis wird diese scharfe Trennung von Kunst und Religion Mertin jedoch nicht daran hindern, Kunstausstellungen in Kirchenräumen zu organisieren. Sein Ziel ist dann, dass die Kunstwerke ihr autonomes Eigenleben im Kirchenraum entfalten. Er macht dabei die Erfahrung, dass Kunstwerke im Kirchenraum gerade deshalb mit Gläubigen in eine Begegnung kommen, weil sie sich auf einer religiösen Ebene angesprochen fühlen. So würden zwischen Kirche und Kunst Brücken gebaut und doch ihre Autonomie gewahrt. Besuchern dieser Ausstellungen falle es jedoch nicht leicht, bei der Begegnung mit Kunstwerken im Kirchenraum, zwischen einer ästhetischen und einer religiösen Erfahrung unterscheiden zu können.

In einem Gespräch mit Horst Schwebel über die grundlegenden Ansätze Mertins, spricht Mertin ein Plädoyer, an Künstler und Kirchen für eine autonome Kunst im kirchlichen Raum, aus («*Tà katoptrizómena*»:113): «Egal, was ihr in der Kunst macht, wir als Kirche als religiöse Menschen, stehen hinter euch, weil die Kultur und damit auch die Kunst ein Bereich ist, den Gott uns als Spielfeld freigegeben hat. Es gibt hier keine religiösen Normen, nichts, wo es Zensur und Verbote gibt.» Mertin zieht die einzige Grenze jedoch da, wo die bildende Kunst selbst als Religion auftritt, wo sie sich zur Konkurrenzreligion macht, Kultbilder schafft und Verehrung fordert. Dies sei jedoch eine Grenze, die auch seitens der Kunst errichtet worden sei.

Eine missionarische Vereinnahmung der Kunst für die Evangelisation hält Mertin für «unevangelisch». Ein Freiraum, der uns Menschen gewährt worden sei, werde damit durch eine Art gesetzliche Vorgabe eingeschränkt. Im Interview betont er weiter, dass diejenigen, die eine missionarisch vereinnahmte

Kunst fordern, in 30, 40 Jahren den Preis dafür zahlen müssten: Eine Ghettoisierung der Kirche. Für Mertin ist diese Frage nach dem Bild also nicht nur eine Frage der Kunst, sondern vielmehr der Kultur. Mertin führt diese Argumentationslinie weiter hin zur Medienkunst (Werbung, Film etc.). In diesem Bereich würden die Gesetze autonomer Kunst im engeren Sinne nicht gelten, weil diese Medien gar nicht den Anspruch erheben, autonome Kunstwerke zu sein. Sie sind damit nicht geschaffen für eine ästhetische Erfahrung, sondern dienen einem Zweck.

3.1.1.4 Kritik an Mertins Position

Einmal mehr wird bei Mertin deutlich, wo die reformatorische Abgrenzung gemacht werden muss: Bei der kultischen Verehrung von Bildern. Aber das Spannungsfeld, das sich innerhalb der evangelischen Theologie nun trotzdem noch eröffnet, ist höchst fruchtbar für die Entfaltung eines «Evangelischen Bildverständnisses».

Mertin setzt sich vehement dafür ein, dass die Beschäftigung von Christen mit der Kunst nicht einem Interesse dient, sondern einzig dem Grund, weil Kunst an sich bedeutungsvoll ist. Das ist natürlich eine pointierte Aussage und eine Position, welche die Verkündigung des Wortes sehr stark abgrenzt vom bildnerischen (zeitgenössischen) Kunstschaffen. Er teilt das in zwei Bereiche ein, die sich zwar durchaus überschneiden, aber nicht zu stark miteinander vermischt werden dürfen, da sonst beides leiden würde. Er steht exemplarisch für den Pol der evangelischen Theologen, die sagen: Es gibt keine «christliche Kunst» und die Kirche darf Kunst nicht für sich vereinnahmen.

Aufgrund der höchst interessanten Position Mertins lässt sich nun Zwinglis Argumentation reflektieren, weshalb er Bilder zur Verbreitung seiner Schriften und auch der Bibel eingesetzt hat. Nach Mertins Definition liessen sich Bibel-Illustrationen der Kategorie Medienkunst zuordnen. Da muss sie nicht den Gesetzmässigkeiten eines autonomen Kunstwerks entsprechen. Auch Zwingli glaubte nicht an «christliche Kunst». Er freute sich an der Ästhetik von Kunst ausserhalb der Kirche und er nutzte sie zugleich auch als Kommunikationsmittel.

Das wiederum wirft die Frage auf: Wäre es typisch reformatorisch, das Spannungsfeld zwischen autonomem Kunstwerk (ästhetisches Bild) im kirchlichen Raum und Kunst, die einem Zweck dient oder eine eindeutige Referenz hat (Mertin würde das «Medienbild» nennen), aufrecht zu erhalten und beides nebeneinander in ein «Evangelisches Bildverständnis» zu integrieren?

Bevor voreilig Schlüsse gezogen werden, wird im nächsten Schritt die Position Cottins untersucht.

3.1.2 Für eine Ergänzung von Wort & Bild: Jérôme Cottin

Die Dissertation Jérôme Cottins «Das Wort Gottes im Bild» (2001) ist nicht nur ursprünglicher Auslöser für die persönliche Vertiefung in diese Thematik gewesen – sie prägt auch die Intention der aufbauenden Spurensuche nach Verbindungen zwischen Wort & Bild in der vorliegenden Arbeit.

Cottin geht in seiner Forschung einer ähnlichen Frage nach, die auch dieser Arbeit zugrunde liegt: Wie verträgt sich das Bilderverbot der Bibel und die Wortlastigkeit der Reformatoren mit der Bilderflut in der heutigen Kirche. Auch Cottin fragt sich, ob die protestantische Theologie ein klares Bildverständnis brauchen würde, um relevant zu sein.

Als praktischer Theologe geht Cottin bei seiner Forschung disziplinübergreifend vor und beleuchtet soziologische, psychologische, kommunikationswissenschaftliche und ästhetische Forschungsergebnisse zum Bildverständnis. Wurde die Arbeit Cottins auch gründlich zusammengefasst und rezensiert, fließen hier nur seine wichtigsten Ergebnisse in diese Arbeit ein.

Cottin (2002:301f) untersucht vor allem die Positionen Zwinglis, Calvins und Luthers. Dabei legt er seinen Schwerpunkt auf Calvin. Cottin stellt drei Schienen vor, auf denen sich die Bedeutung des Bildes in der reformatorischen Theologie neu entdecken lässt:

- **Luther - Das religiöse Bild:** Für Luther sei das Bild ontologisch neutral und könne dem Evangelium zum Ausdruck verhelfen. Nicht-religiöse Kunst ist für Luther gar kein Thema. Das Bild hat für ihn bestimmte Aufgaben in der Kirche: Katechese, Meditation, Homiletik. Es dient dazu, das Evangelium zu kommunizieren. Cottin betont, dass dies heute nicht ganz ausser Acht gelassen werden sollte. Katechese, Evangelisation, Kenntnis und Entdeckung der Bibel könne nicht ohne Bilder auskommen.
- **Zwingli - Das weltliche Bild:** Cottin betont hier das, was im ersten Teil dieser Arbeit ebenfalls ausführlich betrachtet wurde. Zwingli lehnt Bilder im Kirchengebäude ab und akzeptiert sie im öffentlichen Raum. Er ist nicht gegen das Bild an solches, sondern lediglich gegen seine Anbetung. Er löst das Bild vom Religiösen und gibt ihm Autonomie. Es wird zu einem freien Ausdrucksmittel des Glaubens. Zwingli verleiht dem Bild einen Eigenwert, es werde damit zum Kunstgegenstand an sich, der offen sei für eine moderne und profane Ästhetik. Cottin bringt Zwinglis Kunstverständnis auf den Punkt: Jedes Bild, ob religiös oder nicht, müsse an sich betrachtet werden, als das was es sei.
- **Calvin – das spirituelle Bild:** Er übernimmt von Zwingli die Loslösung des Bildes vom religiösen Gewicht und bezieht es auf die Frage nach Gott. Das Bild ist für Calvin ein «weltliches Ding». Aber wie die Natur, könne auch das Bild Gottes Schönheit bezeugen. Calvin kommt trotz seiner Ablehnung einer Bildtheologie dazu, eine theologische Ästhetik zu entwerfen. Er

akzeptiert das Bild also auf der ästhetischen Ebene. Für Calvin kann das Bild nur durch eine Hermeneutik des Sehens, die an den Geist Gottes gebunden ist, verstanden werden. Calvin verbindet also die religiöse Funktion des Bildes (Luther), mit der weltlichen Funktion (Zwingli). Ohne Gott zu vergegenwärtigen kann das Bild für Calvin doch ein Zeichen für das Wirken des Heiligen Geistes in der Welt sein.

Cottin übernimmt von Calvin (2002:302) das hauptsächliche Argument für seine Position, nämlich Wort & Bild miteinander zu verbinden: «Das Wort ist nur in der Sprache gegeben, und das Bild ist eine Sonderform des Wortes, das seinerseits der Sprache bedarf. Sprachlich und theologisch müssen Wort und Bild immer miteinander verbunden sein.»

Cottin (:303-313) begründet seine Position anhand von fünf Thesen für eine Beziehung zwischen dem Kunstbild und dem Wort Gottes:

3.1.2.1 These 1: Sehen und Hören gehören zusammen

«Das Wort hören heisst sehen lernen.» Cottin (:302) greift hier die Verben im Schöpfungsbericht in Genesis 1 auf: «Gott schafft» und «Gott sah». Der Gott, der redet, ist also zugleich der Gott der ansieht, was er geschaffen hat.

Es lässt sich vom «sichtbaren Wort» sprechen. Gott erschafft mit der Welt und dem Menschen indirekt auch das Bild. Das Wort gibt es nicht ohne Einbeziehung des Bildes, weil der Mensch in Bildern denkt, ein Sprachwesen ist, das kommuniziert und Gegenständliches erschaffen kann (Kunst). Mit der Schöpfung der Welt und der Menschheit erschafft Gott zugleich das Bild (:304):

Allgemeiner ausgedrückt könnte man sagen, dass es keine Theologie ohne Kultur gibt, kein Wort Gottes ohne die Sprache des Menschen, keine bezeichnende Mitteilung ohne symbolische Dimension.

Natürlich, präzisiert Cottin, könne man Gott nur indirekt als Schöpfer des Bildes bezeichnen, denn die Offenbarung Gottes geschehe nicht in Bildern und die Bibel sei kein Comic. Daher könne kein Bild den Anspruch erheben, göttlich oder gar gleichgesetzt mit dem geschriebenen Wort Gottes zu sein. Allein beim geschriebenen Wort stehenzubleiben, würde aber Gott nicht gerecht. Cottin betont, dass die Bibel sehr wohl eine aus vielen Bildern zusammengesetzte Schrift, sei. Auch diese Bilder seien Gottes Wort. Die Bibel sei also Gottes Wort mitsamt ihrer visuellen Dimension: Sowohl Wortsprache als auch Bildsprache. Da Gott sich immer innerhalb menschlicher Kategorien offenbare, findet Cottin die Frage legitim, ob das Bild auch Wort Gottes sein könne. Das Wort wird zu etwas «Abbildendem», sobald es

in menschliche Sprache gefüllt wird. Es schliesst beides mit ein: Zeichen⁴² und Bedeutung, das Hören des Wortes und das Betrachten von Bildern. Cottin schreibt (:304): «Der Glaubende sieht Gott im Hören und er hört Gott beim Betrachten der Welt.»

3.1.2.2 These 2: Das Sehen Gottes ist Voraussetzung für Beziehung

Das Hören und das Sehen sind menschlich eng miteinander verbunden. Cottin fragt, ob Gott als Person sichtbar sein könnte, weil er sich uns in seinem Wort zu sehen gibt. Die Frage, ob der Mensch Gott sehen kann, stellt die Bibel in dieser Form kaum. Aber der Mensch zu dem Gott spricht, sieht jedoch genauso, wie er hört.

Für die biblische Anthropologie sind Sehen und Hören die beiden Hauptsinne. Damit ist das «Sehen» eine Voraussetzung für die Gottesbeziehung. Aber Cottin (:305) betont, dass es sich dabei nicht um das neugierige Sehen, das wissen will, wie Gott denn aussehe, handeln würde. Es gehe vielmehr um die Erfahrung der Nähe und Vertrautheit Gottes. «An Gott glauben und Gott sehen sind also wie die beiden Seiten ein und derselben Wirklichkeit.»

3.1.2.3 These 3: Gottesbilder sehen

Bei dieser Frage, geht Cottin über die protestantische Tradition hinaus und blickt auch auf die christliche Ikonografie. Im Buch wurde ausführlich aufgezeigt, dass Gottesdarstellungen nicht Gott sind, so dass sie akzeptiert werden können. Er (:307) fragt: «Kann man die christliche Ikonografie [...] als locus theologicus⁴³ bezeichnen?». Cottins Antwort ist ein klares «Ja»: «Sowie der Diskurs über Gott schriftliche Ausdrucksformen hat, sind Bilder von Gott der visuelle Ausdruck von Gott.» Damit gibt es für Cottin im Gegensatz zu Mertin «Christliche Kunst». Cottin betont noch einmal, wie wichtig es ist, dass das Bild zwischen Betrachtung und Wort verankert ist und nur indem diese beiden aufeinander bezogen sind, kann das Bild zu uns von Gott sprechen. Damit streicht er noch einmal den Unterschied zum Kultbild heraus.

⁴²Mit «Zeichen» meint Cottin den Begriff aus der Semiotik die bereits von Aristoteles geprägt worden ist: Aristoteles hat sie in seinen logischen und rhetorischen Schriften zu einem ersten System der Semiotik zusammengefasst und erweitert. Er behandelt die Zeichen als eine Dreiecksbeziehung zwischen dem Zeichen selbst (dem gesprochenen Wort), dem Bezeichneten (einem Gegenstand) und einer Vorstellung in der Seele. Ein gesprochenes Wort wie „Tisch“ ruft nach Aristoteles in der Seele desjenigen, der dieses Wort hört oder spricht, die Vorstellung eines Tisches hervor.

⁴³Als locus theologicus» werden zentrale Glaubensinhalte bezeichnet (Gnade, Gott, etc.)

3.1.2.4 These 4: Die Welt in Bildern sehen

Die Bilder sind im Bereich der Katechese und des Unterrichts nie in Frage gestellt worden. Im Luthertum wurde die didaktische Rolle der Bilder sehr betont (Cranach u.a.). Bei calvinistisch-katechetischen Materialien fällt die Kargheit auf. Paradoxerweise tauchten oft Bilder auf, auf denen dargestellt ist, dass man keine Bilder machen dürfe. Das wurde beispielsweise bei Zwinglis mystischer Mühle sichtbar. In der Reformationszeit spielten auch bei Zwingli bebilderte Flugblätter eine wichtige Rolle. Auch das war visuelle Katechese. Daneben fällt aber natürlich das völlige Fehlen von Bildern in den reformatorischen Kirchen auf. Der Ikonoklasmus war strikt und auch nicht bloss vorübergehend. Selbst das Kreuz ist oft gar nicht zu finden, nur kahle weisse Flächen.

Cottin fragt, wie es kommt, dass das Bild in der Katechese weitgehend akzeptiert ist, aber im Gottesdienst, als Ort der umfassenden Erwachsenenkatechese, strikt abgelehnt wird. Das liesse sich nicht erklären und er findet, dass das Bild, wenn es in seiner pädagogischen und didaktischen Funktion akzeptiert werde, auch zur Ergänzung der Predigt im Gottesdienst dienen könne. Dies könne in einer visuellen Meditation oder einer Liturgie mit Bildern angewandt werden. Aber Cottin kritisiert, dass der protestantische Gottesdienst zu didaktisch und zu wenig symbolisch sei: «Zu viele Worte, zu wenig Bilder».

3.1.2.5 These 5: Die Welt sehen oder Bilder von der Welt sehen?

Heute ist das Bild vor allem eine weltliche Realität. Dies hat ja auch der Calvinismus nicht verneint. Diese Realität ist heute vor allem in der allgegenwärtigen Bilderflut in den Medien präsent. Cottin fragt, ob die Medien noch mehr könnten und ob sie uns Gott vermitteln könnten? Und seine Antwort ist ein klares Nein. Die Medien hätten Kommerzialisierung und Kommunikation gefördert, aber Gemeinschaft und Miteinander seien nicht gefördert worden. Die Werte der Medienwelt seien Siegeffekt (Narzissmus), Köder (Ideologie) und Überangebot (Banalisation). Das stünde diametral zu Werten wie Liebe und Offenbarung Gottes. Cottin (:313) beschreibt sein Rezept gegen die Macht der Medienbilder:

Ethik und Ästhetik miteinander zu verknüpfen, Fundament und Form, Wort Gottes und Sprache der Menschen, Theologie und Kultur miteinander zu verbinden, das ist die Aufgabe, die sich einer biblischen Theologie des Gottesbildes stellt. So verstanden kann das Bild die wirksame und wirkliche Begegnung ermöglichen mit einem Gott, der sich als Wort gibt im Glauben zum Leben.

Johannes Stückelberger erklärt diese Aussage Cottins folgendermassen (Krieg/Stückelberger, 2005:83):

Die Annahme eines Gegensatzes zwischen Wort und Bild steht im negativen, wie auch einem eher positiven Sinn semantisch und theologisch auf schwachen Füßen. Eine umfassende Hermeneutik der biblischen Sprache muss die menschliche Sprache in ihrer Gesamtheit aus Wort und Bild berücksichtigen.

Cottin argumentiert also damit, dass Wort Gottes und bildende Kunst zusammengehören und sich das Wort niemals ganz von Bildern lösen könne, weil Bilder immer zur Sprache gehörten. Damit eröffnet sich für Cottin die Möglichkeit von spezifisch «christlicher Kunst», die dem Wort Gottes künstlerischen Ausdruck verleiht.

3.1.2.6 Kritik an Cottins Position

Es ist Cottin wie kaum einem anderen Theologen bisher gelungen, die Reformatoren bezüglich der Bilderfrage untereinander ins Gespräch zu bringen und ihre Begrenztheit und gegenseitige Ergänzung aufzuzeigen. Immer wieder weist er darauf hin, dass zwar Ansätze sichtbar wären, es die Reformatoren jedoch unterlassen hätten, die Linien auszuziehen und ein konstruktives Bildverständnis zu entwickeln. Es ist bemerkenswert, wie Cottin in seiner Arbeit Ansätze dazu findet, einen positiven Bildgebrauch zu konstruieren.

Der Protestantismus hat es bisher noch nicht geschafft, einen eigenen Bilder-Stil zu entwickeln. Dies wurde an anderer Stelle auch bereits festgehalten. Die Frage bleibt offen: Was wäre denn der passende Kunststil? Dem wollen wir uns ja in der Entfaltung eines reformatorischen Bildverständnisses noch widmen.

Was bei Cottin nicht ganz nachvollziehbar ist, ist seine pauschale Kritik am Medienbild. Das könnte mit dem Zeitpunkt der Abfassung des Buches zu tun haben (die Originalausgabe in Französisch stammt aus dem Jahr 1994): Das Internet hat das Medienbild noch einmal stärker in der Gesellschaft verankert. Die Bilderflut hat deutlich zugenommen. Es lässt sich zudem beobachten, wie sich die Kunst in den letzten Jahren konsequent den neuen Medien zugewandt hat. Dieser Punkt müsste berücksichtigt werden. Das Medienbild wird von Cottin also etwas zu negativ bewertet. Der Bildgebrauch der Reformatoren liesse sich aber durchaus als «Medienbilder» bezeichnen. Sie hatten eine ganz klare Absicht, was es beim Betrachter auslösen sollte. Damit könnte das «Medienbild» durchaus zu einer Chance für die Kommunikation des Evangeliums zählen. Vielleicht wäre es gar ein passendes Verbindungsstück zwischen dem Gegensatz von Wort & Bild?

Bevor nun die Positionen von Mertin und Cottin mit der von Zwingli in Dialog gestellt werden, folgt ein kurzer Exkurs zur vieldiskutierten Begrifflichkeit «Christliche Kunst».

3.1.3 Exkurs zum Begriff «Christliche Kunst»

Alle Theologen, die über Kunst und Gott schreiben, diskutieren über die Begrifflichkeit «Christliche Kunst», so natürlich auch Mertin und Cottin. Während Mertin dieses Etikett klar ablehnt, befürwortet es Cottin, weil es eben genau Wort & Bild miteinander verbinden würde. Diese Diskussion ist wichtig für die Definition eines «Evangelischen Bildverständnisses», deshalb sei hier ein kurzer Exkurs über diese Frage erlaubt:

Mertins Position wurde bereits ausführlich dargestellt. In einer Rezension von Cottins Buch «Eine Neubewertung des reformatorischen Bilderstreits – zur Bildethik von Jérôme Cottin. In: „Magazin für Theologie und Ästhetik 17/2002» führt Andreas Mertin ein sehr anschauliches Beispiel gegen das Label «Christliche Kunst» ins Feld.



Abb. 11: (links) Fontaine, 1917, Marcel Duchamp (wikiart.com «Duchamp Fontaine»).

Abb. 12: (rechts) Head of Christ 1939, Georges Rouault (wahooart.com «Rouault - Head of Christ»).

Mertin erklärt, dass selbst wenn in einem Kunstwerk etwas Christliches in einer ästhetischen Erfahrung identifiziert werden könnte, müsste es genau gleich den Prozess ästhetischer Erfahrung durchlaufen. Das erklärt er am Beispiel des berühmten Urinoirs («Fontaine») von Marcel Duchamp⁴⁴. Dieses

⁴⁴Marcel Duchamp 1887-1968, Französisch-amerikanischer Künstler. Mitbegründer der Konzeptkunst und Wegbereiter für den Dadaismus. Das Urinoir Fountain wird zum Medienereignis, als er es 1917 für die Ausstellung Society of independent Artists in New York einreichte. Von Kunsthistorikern wird das Urinoir, das er bei einem Sanitärhändler gekauft und mit einem Pseudonym unterschrieben hat, als Kunstereignis gesehen. Damit stellte er alle bisherigen Kunstbegriffe in Frage. (Wikipedia)

vergleicht er mit einem Christusbild von Georges Rouault⁴⁵. Mertin fragt provokant: «Wer vor einem Christusbild eine andere Haltung einnehme als vor dem Urinoir, verhalte sich nicht ästhetisch, er nehme das Christusbild nicht als Kunstwerk wahr.» Natürlich könne ein Kunstwerk unter religiösen Aspekten betrachtet werden, so Mertin weiter, dann werde jedoch künstlerischer Charakter ignoriert und es werde zum blossen Bild degradiert. Deshalb findet Mertin den Begriff «christliche Kunst» bzw. «christliche Kunstschaffende» stets unzureichend.

Ebenfalls zu einem zurückhaltenden Umgang mit diesem Begriff mahnt Michael Weinrich in seinem ekklesiologischen Werk (Weinrich, 1992:242):

In der Regel verwenden wir das Eigenschaftswort ‚christlich‘ für rein menschliche Belange, die dann in dem jeweils folgenden Hauptwort benannt werden. Wenn man heute an die „christliche Seefahrt“ erinnert, springt die Merkwürdigkeit dieser Verbindung ins Auge. [...] Ein allgemeinverständlicher Begriff soll jeweils mit dem Adjektiv „christlich“ näher gekennzeichnet werden. Das Hauptwort zeigt das Allgemeine an, das Eigenschaftswort den bezeichneten besonderen Teil dieses Allgemeinen, eben den ‚christlichen‘ Teil, [...] Da es jedoch im Grunde nur Christus selbst gebührt, etwas als ‚christlich‘ zu erkennen, sollten wir uns grösste Askese im Umgang mit diesem Eigenschaftswort auferlegt sein lassen.

Auch Beat Rink (Rink 2009:12) hinterfragt in einem Grundsatzpapier zu Kunst und Kirche der SEA den Begriff «Christliche Kunst». Kunst lasse sich grundsätzlich auf den Aspekt der Entstehung, der Gestalt und der Wirkung betrachten und befragen. Er stellt die wichtige Frage, wie der Betrachter bei einem Kunstwerk nun das spezifisch Christliche definieren solle. Es tauchen nämlich heikle Fragen auf wie: Wer bestimmt das Christsein eines Kunstschaffenden? Was ist mit grossartigen Werken mit christlicher Thematik, die nicht von Christen geschaffen worden sind? Rink stellt fest, dass sich offenbar die Christlichkeit von Kunst nicht an ihrer Wirkung festmachen lässt. Es sei auch eine weitere Einschränkung, dass Kunst die von Christen gemacht wird, nicht unbedingt eine «christliche Thematik» haben muss.

Zusammenfassend lässt sich zu diesem Exkurs festhalten, dass eine Nutzung des Begriffs «christliche Kunst» eine Schubladisierung sein kann, die weder dem Kunstschaffenden noch dem Kunstwerk gerecht wird. Es besteht die Gefahr, dass die Kirche «christliche Kunst» für sich vereinnahmt und damit begrenzt und zensiert, was schliesslich genau das wäre, was Zwingli nicht wollte.

Nach diesem Exkurs, auf den später im «Evangelischen Bildverständnis» Bezug genommen wird, folgt der Dialog dieser beiden evangelischen Positionen mit den bisherigen Erkenntnissen Zwinglis.

⁴⁵Georges Rouault 1871-1958, Französischer Maler der klassischen Moderne. Einer der wichtigsten Vertreter moderner religiöser Malerei.

3.1.4 Dialog der Positionen Mertins und Cottins, im Licht der Zürcher Reformation

Das Spannungsfeld innerhalb der evangelischen Theologie zum Umgang mit Bildern wird mit diesen beiden Positionen klar ersichtlich. Beide leisten in ihrer jeweiligen Einseitigkeit einen wertvollen Beitrag zu einem «Evangelischen Bildverständnis»:

Mertin geht sicher Recht in seiner Annahme, dass Christen ein Kunstwerk nicht für sich vereinnahmen dürfen und das Kunstwerk autonom bleiben sollte, auch bezüglich des Hinweises auf Gott. Die praktische Umsetzung Mertins geschieht in seinen Kurationen von autonomer Kunst in kirchlichen Räumen.

Mertins Beitrag zum «Evangelischen Bildverständnis»: Kunst soll soweit möglich autonom bleiben.

Bei **Cottin** ist seine Gründlichkeit und seine leidenschaftliche Suche nach Anhaltspunkten, wie Wort und Bild fruchtbar zusammenfinden könnten, bemerkenswert und verdient Beachtung. Er entdeckt überraschenderweise vor allem bei Calvin's Ästhetik Ansätze für ein protestantisches Verständnis von Bildern. Die interdisziplinäre Forschung Cottins belegt: Wort & Bild können nicht völlig voneinander gelöst werden.

Cottins Beitrag zum «Evangelischen Bildverständnis»: Kunst darf biblische Referenz haben.

Wenn nun diese beiden Positionen mit derjenigen Zwinglis verglichen wird, scheint es so, dass Zwingli beide Positionen aufgreift. Das soll nachfolgend erläutert werden.

Auch wenn Zwingli vieles anzulasten ist, was sein Bildverständnis und dessen Folgen für die Kunst angeht, trägt er mit seinen Entscheidungen durchaus zu einem konstruktiven miteinander von Wort und Bild bei. Horst Schwebel (2002:54) beschreibt die Position Zwinglis als dritten Weg zwischen Kunstablehnung und Bilderkult:

Diese dritte Weise wird zwar nicht näher präzisiert; sie lässt sich als religiös neutraler Umgang mit den Bildern als Kunstwerken verstehen. Da die Bilder für Zwingli keine religiöse Wirklichkeit haben, wird das Bild indirekt zum Objekt einer wertneutralen Betrachtung gemacht. Diese dritte Weise, mit solchen Bildern umzugehen, kann nur die ästhetische Betrachtung sein. Einerseits verschliesst Zwingli dem Bild den religiösen Bereich, andererseits gewinnt das Bild die Freiheit, sich im profanen Bereich frei zu entfalten.

Das ist genau die Freiheit, die Mertin dem Bild geben will und die sich als typisch evangelisch bezeichnen lässt. Dies hat natürlich zu einer Aufteilung zwischen sakraler Kunst und profaner Kunst geführt,

wobei erstere ja abgeschafft wurde, und sich alles bildlich Dargestellte in die profane Kunst verlagert hat.

Gleichzeitig wurde bei Zwingli aber auch beobachtet, dass er das Bild als Medium für die Kommunikation des Evangeliums eingesetzt hat. Damit hat Zwingli die Verbreitung von Bildern mit biblischer Referenz im säkularen wie auch im kirchlichen Raum, aktiv unterstützt. Dies sogar dann, wenn es gegen seine Überzeugung der Ablehnung von Gottesdarstellungen, hinausgehen sollte.

Zwinglis Beitrag zum «Evangelischen Bildverständnis»: Mit der Entsakralisierung des Bildes gewinnt die Kunst neue Freiheit.

Die Erkenntnisse dieses evangelischen Diskurses werden in den zentralen Teil dieser Arbeit im folgenden Kapitel einfließen: Definition eines «Evangelischen Bildverständnisses».

3.2 Das «Evangelische Bildverständnis» - zeichensetzend statt kultisch

Eine Erörterung der Beziehung von Kunst und Kirche soll und kann nicht aus einem leblosen Satz bestehen. Die bisherigen Erkenntnisse der Arbeit weisen darauf hin, dass es sich um ein Spannungsfeld handelt, das sich nicht auflösen wohl aber darstellen lässt. Und in dieser Darstellung liegt eine grosse Kraft. Es kann eine gemeinsame Sprache entstehen, eine Brücke für den Dialog, ein Raum für Wort & Bild. In diesem Kapitel wird das entwickelte «Evangelische Bildverständnis» entfaltet. Zunächst geht es um die grundlegende Erklärung des Schemas. Dieses wird dann in fünf Phasen schrittweise erläutert.

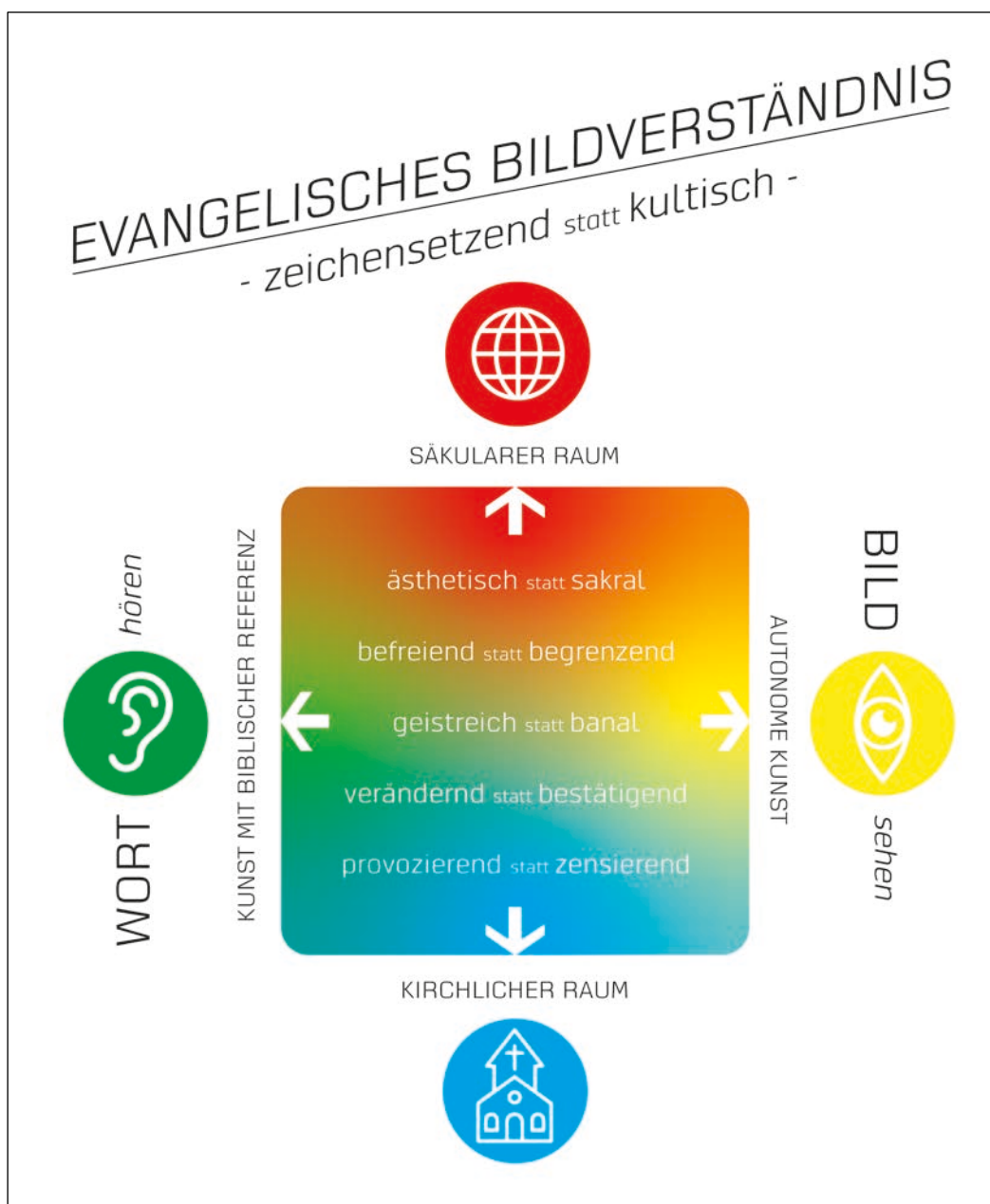


Abb. 13: Schema «Evangelisches Bildverständnis».

3.2.1 Grundsätzliche Erläuterung des Schemas

Dieses Schema ist das wichtigste und zentrale Ergebnis dieser Forschungsarbeit. Das «Evangelische Bildverständnis» wurde seit der Geburtsstunde der evangelischen Kirchen untersucht. Die Reformatoren haben sich alle klar vom sakralen Bild distanziert. Zwingli hat diese Grenze in der Zürcher Reformation ziemlich scharf gezogen: Bilder dürfen nicht Mittler zwischen Gott und Mensch sein, sie sollen nicht angebetet werden und müssen daher aus der Kirche verbannt werden. Daher bildet die farbige Fläche des Spannungsfeldes **einen Rahmen**. Der Inhalt dieses Rahmens wurde aber von den Reformatoren nicht ausdrücklich definiert. Und doch wurde festgestellt, dass bei Zwingli und den anderen Reformatoren durchaus begonnene Linien für ein Bildverständnis zu finden sind. Im Folgenden werden sie nun weitergezogen.

Zwingli hat das Bild aus dem kirchlichen Raum entfernt und damit gleichzeitig die Kunst in eine neue Freiheit geführt. Sehr aufschlussreich ist auch der Bildgebrauch in Zwinglis Schriften, u.a. der Zürcher Bibel und wie er den Bildgebrauch als Marketinginstrument für die Kommunikation des Evangeliums höher wertete, als seine Haltung, dass Gott auf Bildern nicht dargestellt werden dürfe.

Diese beiden neu gewonnenen Beobachtungen von Zwinglis Umgang mit Bildern werden zum **Slogan** des «Evangelischen Bildverständnisses»: Zeichensetzend statt kultisch. Das Bild (und damit sind auch materielle Gegenstände wie ein Kreuz oder Kruzifix gemeint) weist auf Gott, auf Christus, auf die Schönheit der Schöpfung hin, ist aber nie Objekt der Anbetung und nicht sakral.

Das **farbige Feld** symbolisiert also einen Rahmen für das Bild, das nicht kultisch ist. Nun existieren innerhalb dieses evangelischen Rahmens aber **zwei Spannungen**. Diese aufzulösen, wäre vereinfachend und würde dem Bild nicht gerecht. Die eine Spannung besteht zwischen den Polen «Bild – sehen» und «Wort – hören». Bild ist niemals nur Bild ohne Worte und Wort ist immer auch Bild. Die zweite Spannung ist der Raum, in dem dieses Bild geschaffen oder betrachtet wird: Im «kirchlichen Raum» oder im «säkularen Raum». Dieses Spannungsfeld ist für uns eine überraschende Entdeckung. Letztlich geht es dabei auch wieder um die Frage «Christlicher Kunst».

Diese vier Pole sind in **vier Farben** dargestellt, die in die bunte Fläche einfließen. Diese Farbigkeit steht symbolisch für das Kunstwerk. Einem Kunstwerk mit einem «Evangelischen Bildverständnis» zu begegnen oder eines zu schaffen, meint also, ein Kunstwerk in diesem Spannungsfeld zu sehen. Es lässt sich nicht von einem Pol vereinnahmen, aber es lädt ein, das Kunstwerk in dieser Spannung zwischen Kirche und Welt, zwischen Wort und Bild wahrzunehmen.

In diesem Rahmen soll das «Evangelische Bildverständnis» von **fünf Werten** geprägt sein. Diese sind als Gegensatzpaare von Adjektiven formuliert die auf reformatorischen Werten gründen.

Das Schema soll helfen, ein komplexes Spannungsfeld rund um «Wort & Bild» verständlich und hilfreich darzustellen. Im Folgenden wird die Funktionsweise des Schemas in fünf Phasen erläutert:

3.2.2 Detaillierte Erläuterung des Schemas in fünf Phasen

3.2.2.1 Phase 1: Definition des Rahmens – zeichensetzend statt kultisch



Abb. 14: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 1.

Die Reformatoren haben dem Bild einen Rahmen gegeben. Es ist ein Rahmen ohne Bild. Denn das Bild wurde ja tatsächlich entfernt. Jegliche Wertschätzung von Kunst wurde buchstäblich wie das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Die Kirchen sind geleert.

Aber das Bild ist nicht tot. Die Reformatoren und auch ihre Nachfolger, sind zwar nicht mehr dazugekommen diesen Rahmen, mit dem die Protestanten das ästhetische Bild (farbiges Feld) vom sakralen Bild (ausserhalb des Feldes) abgegrenzt haben, zu füllen. In der Praxis haben sie es teilweise doch getan oder zumindest zugelassen.

Dies ist für das Bild nicht negativ, sondern im Gegenteil ein Gewinn: Die Reformatoren haben das Bild und damit alle gegenständliche Kunst in eine neue Freiheit gestellt. Die einzige Grenze ist, dass das Bild keinen kultischen Charakter haben darf. Aber das Bild wird sogar von den Reformatoren bereits mit grosser Freiheit zeichensetzend genutzt. Die Entfaltung dieses «Zeichensetzens» anhand von Bildern ist heute Aufgabe der Kirche. Und diese Aufgabe bewegt sich in Spannungsbogen. Dies führt zu Phase 2.

3.2.2.2 Phase 2: Der Spannungsbogen zwischen Wort & Bild

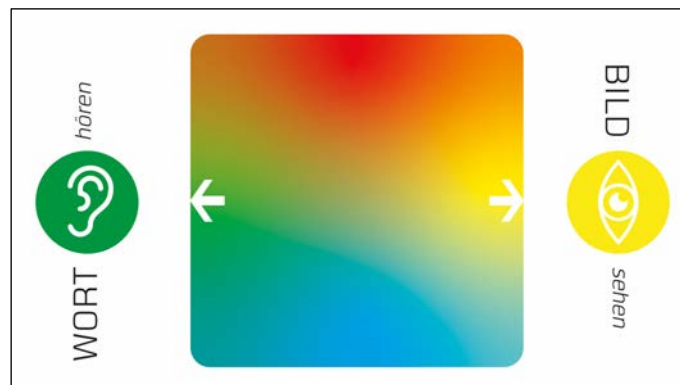


Abb. 15: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 2.

Wie Cottin betont, sind das Sehen und das Hören die wichtigsten Sinne in der biblischen Anthropologie. Den Spannungsbogen bilden die beiden Pole «Wort» (Wort Gottes, Schriftlichkeit, hören – grün dargestellt) und «Bild» (Kunst, Visuelles, sehen, gelb dargestellt). Wie in der Arbeit verschiedentlich festgestellt wurde, lässt sich Wort und Bild nicht vollständig voneinander trennen.

So betonte bereits Luther, dass man sich ja immer ein Bild mache, sobald man über Gott spricht. Und dieses Bild ist individuell. Es entsteht eine Wechselwirkung: Das Bild wird justiert vom Wort und das Wort wird erhellt durch das Bild.

3.2.2.3 Phase 3: Die Kategorien «Kunst mit biblischer Referenz» und «autonome Kunst»



Abb. 16: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 3.

Die Pole «Wort» und «Bild» werden durch die Kategorien «Kunst mit biblischer Referenz» und «Autonome Kunst» ergänzt. Es geht dabei massgeblich um die Grundlage der Inspiration für das Schaffen des Kunstwerks, gleichzeitig aber auch um die Interpretation durch den Betrachter. Die Definition dieser beiden Begriffe grünet im Diskurs Cottin vs. Mertin.

Um die Komplexität dieser beiden Begriffe zu vereinfachen, werden sie einander in dieser Tabelle gegenübergestellt, bevor die Phase 4 erklärt wird.

	<i>Kunst mit biblischer Referenz</i>	<i>Autonome Kunst</i>
Bereich im Farbfeld	Eher grün (Wort) geprägt.	Eher gelb (Bild) geprägt.
Definition	<p>«Kunst mit biblischer Referenz» ist materielle Kunst, die bewusst von einem biblischen Zitat oder einer biblischen Thematik inspiriert worden ist (Referenz).</p> <p>Dieser Bezug ist zwar transparent (vielleicht im Titel) muss jedoch für den Betrachter nicht offensichtlich sein.</p>	<p>«Autonome Kunst» ist materielle Kunst, die zwar durchaus aufgrund des Glaubens des Künstlers oder eines Spirituellen Themas christliche Aussagen enthalten kann, aber nicht explizit Bezug zum Wort Gottes hat.</p> <p>Das autonome Bild ist sowohl bei seiner Herstellung unabhängig von einer statischen Referenz, wie auch bei seiner Interpretation durch den Betrachter.</p>
Bemerkung zur Deutung in der Praxis	<p>Die Deutung bleibt natürlich immer noch Sache des Betrachters und es kann durchaus zu verschiedenen Deutungen kommen. Ein Bezug zum Wort ist aber auch in der individuellen Deutung gegeben.</p> <p>Hilfreich ist ein Gespräch mit vier «Teilnehmenden»: Bild – Referenz - Kunstschaffender – Betrachter.</p>	<p>Für der Deutung von autonomer Kunst kann die Person des Kunstschaffenden eine wichtige Rolle spielen.</p> <p>Hilfreich ist ein Gespräch mit vier «Teilnehmenden» (wobei hier «Referenz» durch «Kontext» ersetzt wird): Bild – Kontext – Kunstschaffender – Betrachter.</p>
Beispiele	<ul style="list-style-type: none"> - Holbeins Darstellung biblischer Szenen in der Zürcher Bibel - Rembrandts Portraits biblischer Personen - Chagalls Kirchenfenster 	<ul style="list-style-type: none"> - Mark Rothko («Rothko Chapel») - Salvador Dalí in diversen Werken mit spiritueller Thematik aber ohne eindeutig biblische Referenz - Banksy, Pseudonym eines britischen Street-Art Künstlers, der seine Kunst meist im öffentlichen Raum platziert und gesellschaftlich und oft auch spirituell inspiriert.

Abb. 17: Tabelle zur Begriffsklärung «Kunst mit biblischer Referenz» und «Autonome Kunst».

3.2.2.4 Phase 4: Der Spannungsbogen zwischen Kunst im «säkularen» und «kirchlichen Raum»

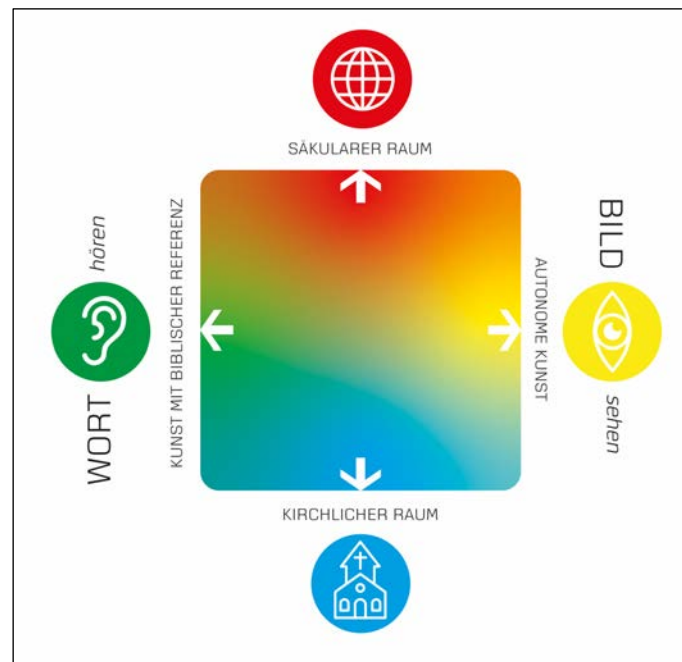


Abb. 18: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 4.

Bilder sind immer Kommunikation. Sie brauchen einen Adressaten mit einem räumlichen Kontext. Natürlich ist dieser Ort nicht nur räumlich zu definieren, sondern könnte auch in Milieus eingeteilt werden. Diese interessante Erweiterung der Begriffe kirchlich und säkular wäre durchaus wertvoll. In dieser Arbeit sollen jedoch diese Begriffe verwendet werden, obwohl sie etwas pauschalisierend sind.

Beim Thema des «evangelischen Bildes» handelt es sich ja genau um Bilder im kirchlichen Raum. Nun hat dies aber die Reformation genau geändert: Die Kirche wurde von Kunst entleert und Kunst fand, für eine gewisse Zeitperiode zumindest, nur noch ausserhalb der Kirche statt. Der säkulare Raum wurde also zum Ort für Kunst mit biblischer Referenz (z.B. Rembrandt, Dürer) und der Kirchliche Raum wurde in der Neuzeit vermehrt zu einer Heimat für autonome Kunst (Rothko).

Bilder, hätten durchaus Potenzial, diese beiden Räume näher zusammenzubringen und Verbindungen zu schaffen. Indem einerseits autonome Kunst in kirchlichen Räumen präsentiert wird oder auch Kunst mit biblischer Referenz andererseits in der Öffentlichkeit ausgestellt wird.

Die Beachtung dieses Spannungsbogens ist für die Gemeindepraxis wichtig. Gerade wenn davon ausgegangen wird, dass Visuelles zunehmend Gewicht bekommt in unserer Gesellschaft. Diese Spannung zwischen säkularem und kirchlichem Raum will immer wieder neu ausgelotet und Brücken geschlagen werden. Das Bild könnte dabei ein verbindendes Element sein.

Die Werte, die ein «Evangelisches Bild» prägen sollen, werden nun in Phase 5 erläutert.

3.2.2.5 Phase 5: Werte innerhalb des Feldes «Evangelisches Bildverständnis»

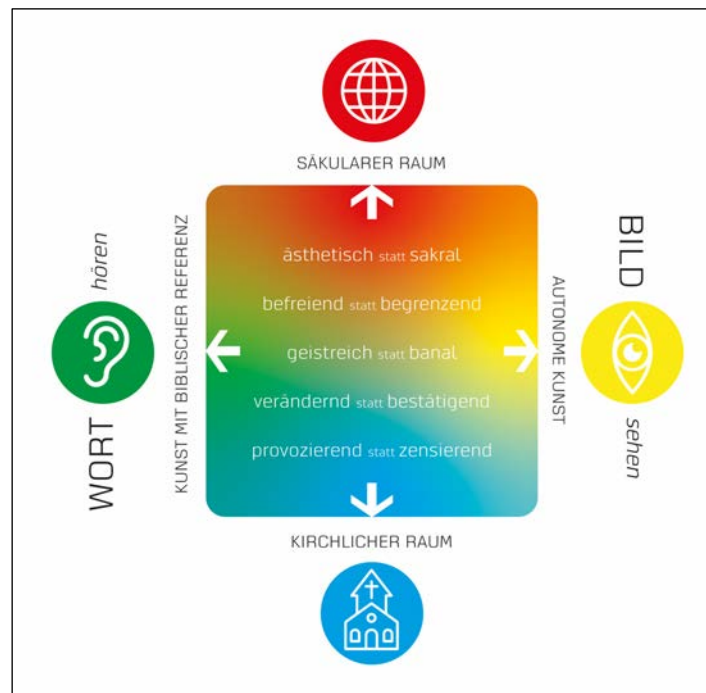


Abb. 19: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 5.

Der Rahmen für das Bild ist abgesteckt. Die Spannungsbogen zwischen säkularem und kirchlichem Raum und zwischen Wort und Bild sind wahrgenommen worden und als letztes geht es nun darum, diesen bunten Raum des «Evangelischen Bildverständnisses» mit Werten zu füllen, die dem Bild Relevanz und Ausrichtung verleihen.

Diese Werte sollen nicht einengend oder statisch sein. Vielmehr sind sie dynamisch und daher auch als Gegensatzpaare von Adjektiven formuliert. Sie könnten Massstab sein für eine Kirche die das «evangelische Bild» fördern will. Wie das konkret geschehen könnte, ist Thema des Schlussteils dieser Arbeit.

Wenn nachfolgend die fünf Werte eines «Evangelischen Bildverständnisses» vorgestellt werden, geschieht dies auf der Grundlage der kirchengeschichtlichen Forschung jedoch mit Blick auf die Gemeindepraxis. Diese Gegensatzpaare sollen als Denkanregung verstanden werden und keineswegs als umfassende Definition dieser Werte. Auch hier gilt reformatorische Freiheit und Mündigkeit.

3.2.2.5.1 Ästhetisch statt sakral

Kirchen und Gemeinschaften, die ihren Ursprung in der Reformation haben, sollten gerade diesen Wert immer wieder reflektieren. Was ist auch in Freikirchen «sakral» geworden? Vielleicht das Kreuz, das nicht zersägt werden darf, wenn es ersetzt werden soll? Die Bibel, die plötzlich als Buch kultisch verehrt wird und sie deswegen nicht auf den Boden gelegt werden darf? In der reformierten Tradition ist kein Bild oder Kunstgegenstand sakral im Sinne von heilig.

Aber was ist mit der Frage der Ästhetik und wo drückt sich die Schönheit Gottes aus? Wo werden Räume, Drucksachen, Werbe-Auftritte rein zweckmässig? Da hat Zwingli der Kirche und damit einer ganzen Tradition von Kirchen, den Boden der Schönheit entzogen. In dieser Arbeit ist ja auch Zeindler zitiert worden, der die kirchliche Leere durchaus als ästhetisch empfindet. Das ist auch so stehenzulassen. Aber der Frage der Schönheit der Kirche und danach wie wir unseren Glauben ausdrücken, muss sich eine Kirche, die relevant sein will, stellen.

3.2.2.5.2 Befreiend statt begrenzend

Luther und Zwingli haben bei ihren Darstellungen, die sie zugelassen bzw. in Auftrag gegeben haben, darauf geachtet, dass sie die Weite des Evangeliums ausdrücken. Bilder sollen nicht manipulativ Angst verbreiten, wie das am Vorabend der Reformation üblich gewesen ist. Bilder sollen die Gnade, Barmherzigkeit und Liebe ausdrücken. Das wird am Beispiel der Bilder Cranachs sehr gut deutlich. Es soll nicht einfach um Heilige gehen auf den Bildern, sondern um Menschen, die eine hoffnungsvolle Brücke zur eigenen Zerbrechlichkeit schaffen, wie das Rembrandt meisterhaft gemacht hat.

Das Begrenzende könnte sich auf den Raum der Kunst beziehen. Hier sind zwei Tendenzen zu beobachten: Für den säkularen Raum ist die Kunst mit biblischer Referenz oft zu begrenzend. Wie in der Arbeit festgehalten worden ist, hat die Kunst eine massive Qualitätsentwicklung vornehmen müssen, als sie von der Kirche in den säkularen Raum verschoben worden ist.

Der Qualitätsanspruch im säkularen Raum ist hoch. Nachreformatorisch lässt sich dies vor allem auch am Kunstmarkt festmachen. Gleichzeitig ist in Kunstkreisen, durchaus auch unter Kunstschaffenden mit Bezug zur Kirche (v.a. bei denjenigen mit entsprechender Ausbildung und Broterwerb durch Kunst), ein elitäres Denken zu beobachten, dass sich in einer klaren Abgrenzung ihres Milieus ausdrückt. Dies wiederum kann eine Entfremdung des «evangelischen Bildes», schlimmstenfalls sogar von beidem Räumen bewirken.

Hier könnte ebenfalls der Wert der Befreiung gewisse Begrenzungen lösen. Gerade die Reformatoren haben sich stark gegen einen Dünkel im Klerus gewandt. Auch das ist eine Spannung, die nicht einfach zu lösen ist, aber die unbedingt als solche wahrgenommen werden sollte. Kunst hätte das Potenzial, Begegnung unter ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus zu ermöglichen.

3.2.2.5.3 Geistreich statt banal

Kunst kann sehr banal und platt wirken. Bilder, die keinen Interpretationsspielraum lassen, sind schlicht nicht interessant. Geistreich meint hier auch «geistgeleitet» beim Erschaffen eines Kunstwerks. Die Inspiration des Heiligen Geistes trifft auf die Inspiration des menschlichen Geistes. Kreativität zeichnet den christlichen Gott aus, das vermittelt er den Menschen jeden Tag in seiner Schöpfung.

Das «evangelische Bild» ist daher nicht banal, sondern es ist ein Produkt des Nachdenkens über sich selbst, Gott und die Welt. Das Denken stand für den Humanisten Zwingli stets im Vordergrund und war ein hoher Wert. Ein Evangelisches Bild ist «geistreich».

Unter «geistreich» lässt sich also auch kreatives Denken und Innovationsgeist einordnen (der Geist Gottes, der Neues schafft). Eine Kirche könnte sich der Aufgabe stellen, den Büchertisch, das Gemeindegemälde, das Entree, die Präsentationen im Gottesdienst oder die Dekoration auf diesen Wert hin liebevoll, aber kritisch zu prüfen. Liebevoll deswegen, weil es nicht darum gehen kann, alles vom Tisch zu fegen, was einer «Instanz», wer immer es auch ist, nicht gefällt. Kritisch deswegen, weil es meist Potenzial gibt, mit kleinen Veränderungen einen grossen Mehrwert zu bewirken.

3.2.2.5.4 Verändernd statt bestätigend

Die Reformatoren haben mit dem Bibelwort die Kirche und die Gesellschaft verändert. Sie wollten nicht einfach Traditionen bestätigen. Das gilt genauso für das Bild. Ein Bild bewirkt nicht viel, wenn es immer nur bestätigt, was der Betrachter sowieso schon weiss. Bilder können jedoch unsere Denkweise verändern. Das wird natürlich ganz stark sichtbar beim Medienbild in der Werbung. Ein Bild kann zu einer Handlung bewegen. Diese Kraft kann auch das «evangelische Bild» für sich nutzen, sei es nun mit biblischer Referenz oder autonom: Wenn es Menschen verändert, ins Nachdenken bringt, ermutigt, umdenken lässt, dann hat das Bild Einfluss, der dem des Wortes entspricht. Denn auch das geschriebene oder gesprochene Wort hat den Anspruch Veränderung auszulösen. Wenn ein Zusammenhang zwischen dem Wort und dem Bild gibt, dann trägt auch das Bild eine positiv verändernde Kraft in sich. Diese darf eingesetzt und beachtet werden.

3.2.2.5.5 Provozierend statt zensierend

Die einzige Zensur des «Evangelischen Bildverständnisses» ist die Vorgabe, dass das Bild nicht sakral ist und daher weder Mittler zu Gott noch Objekt der Anbetung ist.

Das gibt natürlich nun viel Stoff für Diskussion und genau das ist auch der Gedanke, dieses Wertes. Was darf denn dargestellt werden? Ist beispielsweise Nacktheit erlaubt, wenn ja wo? Im kirchlichen Raum oder im säkularen Raum? Darf ein Bild mit gängigen Tabus brechen? Diese Frage wird in der Kunst permanent diskutiert. Das ist auch gut so. Es wäre aber für das Bild eine massive Eingrenzung, wenn es eine zensurierende Instanz geben würde. Genau das haben die Reformatoren positiv geschaffen, indem sie das Bild aus der Kirche herausgeholt haben, und es in der Gesellschaft und im Privaten seine neue Heimat gefunden hat. Nun stellt sich natürlich die Frage, wo die Grenze der Provokation liegt. Gerade, wenn dem Bild wieder eine grössere Plattform gegeben würde. Das ist eine Frage, die kontextbezogen mit Kunstschaffenden und Kirchenvertretern diskutiert werden muss. Bereits in diesem Dialog kann unglaublich viel Potential liegen. Auch hier ist zu betonen: Wenn das Bild nicht auch mal provozieren, ärgern oder Widerstand wecken darf, dann wird es in seiner Wirkung beschnitten. Die

Reformatoren hatten die Absicht, eine mündige Kirche zu entwickeln. Und diese Mündigkeit gilt auch in Bezug auf Bilder.

Nach den Erläuterungen zu den Werten, geht es im folgenden Abschnitt um den Mehrwert dieses Schemas für die Beziehung von Wort & Bild.

3.2.3 Der Mehrwert des Schemas für die Beziehung von Wort & Bild

Das Schema «Evangelisches Bildverständnis» ist eine Darstellung der reformatorischen Freiheit für das Bild. Es eröffnet eine Weite für Schönheit, Kommunikation und Kreativität des Glaubens. Die einzige Einschränkung der Reformatoren ist der Rahmen für das Bild: Die Kunst soll niemals kultisch sein, sondern zeichensetzend. Dieses Zeichensetzende wird natürlich im «Evangelischen Bildverständnis» nicht bis ins Detail ausformuliert. Es soll keine Checkliste sein und schon gar kein Regelwerk. Aber der Spannungsrahmen kann im Dialog zwischen säkularem und kirchlichem Raum, zwischen Wort und Bild, zwischen Kunstschaffenden in der Kirche und Gemeindeleitungen, zwischen Kunstwerk und Betrachter eine Plattform des Dialogs bieten.

Der grösste Mehrwert den dieses «Evangelische Bildverständnis» bieten kann, ist seine Verwurzelung in der reformatorischen Geschichte und dass es über die verschiedenen Spannungsbogen Menschen miteinander ins Gespräch bringt. Es soll Unterstützung bieten, die Möglichkeiten und Chancen der bildenden Kunst im Spannungsfeld von Wort Gottes und Bild in den jeweiligen Lebensräumen der Menschen in unserer Gesellschaft aufzuzeigen.

Im nächsten Schritt wird der Praxisbezug des Schemas «Evangelisches Bildverständnis» an zwei Kunstwerken exemplarisch überprüft.

3.3 Reflexion des «Evangelischen Bildverständnisses» anhand von Bild-Begegnungen

Natürlich existiert ein gewaltiger Fundus an interessanten und wertvollen Bildern, an denen sich das «Evangelische Bildverständnis» exemplarisch betrachten lassen würde. Hier soll das anhand von folgenden zwei Bildern geschehen:

- Als Beispiel für ein Kunstwerk mit biblischer Referenz im säkularen Raum: «**Die Rückkehr des verlorenen Sohnes**» (um 1668) von Rembrandt van Rijn.
- Als Beispiel für ein autonomes Kunstwerk im kirchlichen Raum: «**Rothko Chapel, Houston USA**» (1970) von Mark Rothko.

Das Vorgehen bei beiden Beispielen ist identisch:

- **Beschreibung der biografischen Hintergründe.** Dieser Punkt ist wichtig für die Interpretation der beiden Bilder, ganz besonders bei diesen beiden Kunstschaffenden.
- **Begegnung mit dem Kunstwerk und dessen spiritueller Wirkung.** Hier geht es darum, was das Bild darstellt, wie es wirkt und was es beim Betrachter bewegt.
- **Reflexion anhand des «Evangelischen Bildverständnisses».** Da handelt es sich um die Frage, ob das Bild den formulierten Werten entspricht, ob es sich im reformatorischen Rahmen befindet und wo das Kunstwerk auf dem Farbfeld-Schema anzusiedeln wäre.

3.3.1 Ein Kunstwerk mit biblischer Referenz im säkularen Raum: «Die Rückkehr des verlorenen Sohnes», Rembrandt van Rijn

Rembrandt van Rijn - biografische Hintergründe

Er kam 1606 in Leiden (Niederlande) zur Welt und starb 1669 in Amsterdam. Rembrandt war einer der bedeutendsten niederländischen Künstler des Barocks. Die meisten Biographen beschreiben den jungen Rembrandt, als einen stolzen Mann, der von seinem Genie fest überzeugt war. Er liebte Luxus, war extrovertiert und stellte sich gerne prunkvoll und verkleidet dar. Henri Nouwen (1991:44) fasst treffend zusammen, dass Rembrandt viel verdiente, viel ausgab und viel verloren habe. Rembrandt wurde zu einem Kunstschaffenden mit typisch protestantischem Profil, obwohl er keinen aktiven Bezug zur Kirche als Institution hatte. Schwebel (2002:66) begründet dies: «Rembrandt, im 19. Jahrhundert der Liebingsmaler der Gebildeten, wurde dem katholischen Rubens gegenübergestellt, wobei man Rembrandt eine ‘Verinnerlichung’ und Rubens eine ‘Veräusserlichung’ attestierte.» Im Kontrast dazu wird bei Rembrandt sichtbar, wie er mit einer ganz neuen Subjektivierung malt. Er arbeitete weder für Kirche noch Politiker.

Als freier und erfolgreicher Künstler konnte sich Rembrandt aufgrund von Schwankungen des Kunstmarktes ab 1642 jedoch nicht mehr behaupten. Das hatte verschiedene Gründe. «Das Jahr 1642 wurde zu seinem Schicksalsjahr und spaltete sein Leben deutlich in zwei Hälften», wie Walter Nigg (2006:27) feststellt. Seine junge Frau Saskia starb plötzlich und liess ihn mit seinem 9-monatigen Sohn Titus allein zurück. Die ersten drei Kinder aus der Ehe mit Saskia sind bereits im Kindbett gestorben. Dass im selben Jahr auch noch sein Bild «Die Nachtwache» von den Auftraggebern als unbefriedigend kritisiert wurde, hat Rembrandt tief verletzt. Sein Leben war fortan geprägt von Verlust, weiteren zerbrochenen Beziehungen und grossen finanziellen Problemen. Er wurde schliesslich entmündigt und musste 1656 Insolvenz anmelden. Sein Notar beschreibt seine Hinterlassenschaft nach seinem Tod vierzehn Jahre später: «Ein Kleid, acht Taschentücher, zehn Mützen, das Malgerät und eine Bibel.» (:38)

Sein Leben wird sichtbar in seinen Selbstportraits. In dieser zweiten Schaffensperiode nach 1642 hatte er rund sechzig davon gemalt. Darin wird sein Zerbrechen sichtbar. Schwebel (2002:67) erkennt jedoch gerade darin, dass sein reformatorisches Bewusstsein zunehmend mehr Raum gewinnt:

In den späten Bildern hat er sich oft als Apostel Paulus dargestellt und somit einen Bezug zur 'Rechtfertigung allein aus dem Glauben' Ausdruck verliehen. Der Gedanke von Gott ungeschminkt, trotz Schuld und Sünde, angenommen zu sein, ermöglicht ihm, ungeschönt die Falten, Runzeln und Verfärbungen seines aufgedunsenen Gesichts zur Kenntnis zu nehmen.

Als geächteter Mann suchte Rembrandt immer mehr den Umgang mit armen Leuten, zu denen er nun selbst, als ein Ausgestossener aus der bürgerlichen Welt gehörte. Eines der wenigen überlieferten Zitate aus dieser Zeit lautet (Nigg 2006:36): «Wenn ich meinen Geist ausspannen will, suche ich nicht Ehre, sondern Freiheit.» Nigg (:29) beschreibt die zweite Lebenshälfte Rembrandts als ein Rückzug, in dem er sich nur noch eines wünschte «Vor Gott bestehen zu können als ein Mensch der mit seiner Malerei dem Ewigen entgegenfiel.»

Der grösste Raum in Rembrandts Lebenswerk, das rund 350 Gemälden, 300 Radierungen und 1000 Zeichnungen umfasst, nehmen die biblischen Gestalten ein.

Zu diesen biblischen Darstellungen bemerkt Schwebel (2002:67), wie Rembrandts Einsatz von Licht nahezu eine Heilsbedeutung zu kommen. Aber auch bei den Zeichnungen fällt ihm auf, dass die Szenen der Begegnungen mit Gott und mit Christus in einem Zustand höchster innerer Erregung gezeichnet worden sein müssen.

Das Verhältnis zur Kirche war bei Rembrandt ein Gebrochenes. Es gab Gerüchte, er gehöre den Mennoniten an, doch passte dies nicht zu seinem Lebensstil vor 1642. Noch viel weniger könne Rembrandt jedoch dem Calvinismus zugezählt werden, der damals in den Niederlanden das geistliche Leben bestimmt habe. Denn weder die logische Rationalität noch die nüchterne Formenarmut der reformierten Kirche entsprächen dem Wesen des Malers (Nigg 2006:81). Bezeichnenderweise hatten ihm die Kirchen

niemals Raum für seine Kunst gewährt. Als ausgesprochen religiöser Mensch, hatte Rembrandt nie eine Heimat in der Kirche gefunden. Nigg (2006:82) macht die interessante Feststellung, dass «mit Rembrandt eine bewusst religiöse Malerei begonnen habe, die keine kirchliche Prägung mehr aufweise.»

Die Eigenart seiner Religiosität habe nicht darin bestanden, dass Rembrandt das Heilige und das Profane wahrgenommen habe, sondern dass er beide Bereiche miteinander in Beziehung gebracht habe. So malte er das Heilige im hellen Glanz, wenn er in seinen Bildern die Hell-Dunkel-Kontraste einsetze (Chiaroscuro). Gleichzeitig erstellt er aber profane Radierungen wie beispielsweise «Der pissende Mann». Jeremias Gotthelf (Schwebel 2006:87) hat wohl recht, wenn der Autor und Pfarrer über die Betrachtung von Rembrandts Bildern schreibt: «das Weltliche und das Geistliche sind viel näher beieinander als die meisten Leute glauben.»

Wolf unterstreicht dies im «Lexikon der Kunst» (Wolf, Bd. 10, 1989:19). Anders als Rubens kenne Rembrandt «das Heldische, die Glorifizierung und die Überladenheit» nicht. Das mit Ehrfurcht Verehrte könne bei ihm, wie der Leichnam Christi im Passionszyklus zeige, durchaus hässlich sein. Van Goghs Urteil über Rembrandt ist wohl die edelste Bildkritik (Nigg, 2006:11): «Rembrandt geht so tief ins Mysteriöse, dass er Dinge sagt, für die es in keiner Sprache Worte gibt.»

Begegnung mit dem Kunstwerk und dessen spiritueller Wirkung



Abb. 20: «Die Rückkehr des verlorenen Sohnes» um 1668, Rembrandt (wikipedia.org «Rembrandt»).

Dieses Bild «Rückkehr des verlorenen Sohnes» (um 1668, Eremitage, St. Petersburg) steht zwar im Schatten anderer Werke Rembrandts, wie Simeon, Nachtwache oder seinem Selbstportrait als Apostel Paulus. Es ist aber unbestritten eines der ausdrucksstärksten Bilder Rembrandts und sehr wahrscheinlich eines seiner letzten Werke.

Auf dem Bild ist der kniende Sohn zu sehen und neben ihm der Vater, der leicht vorgebeugt, mit beiden Händen die Schultern des Sohnes berührt. Schwebel (2002:69) streicht dabei die zärtliche und in keiner Weise triumphierende Geste heraus. Nouwen (1991:116) erkennt in der einen Hand des Vaters die zärtliche Hand einer Mutter. Weiter vermutet er (:117) in der Person des Vaters, in dieser Gottesdarstellung, ein Selbstbildnis Rembrandts: «Was aber hier zutage tritt, ist nicht Rembrandts Gesicht, sondern seine Seele, die Seele eines Vaters, der so viele Tode erlitten hat.»

Vater und Sohn werden durch das Rembrandt-typische Licht hervorgehoben. Die anderen Personen, die Mutter und der Bruder, treten in den Hintergrund. Schwebel deutet das so, dass der Vater, dessen Gesicht Ergriffenheit und Güte zeige, der Handelnde sei. Der Sohn sei passiv und Empfangender. Darin kommt zum Ausdruck, wie sehr Rembrandt die Inhalte der Reformation verinnerlicht und selbst erlebt hatte. Die Annahme bei Gott ist unverdient.

Diese Beobachtung lässt sich in einer Gegenüberstellung Schwebels (2002:69) aufzeigen: Der spanische Künstler Bartolomé Esteban Murillo⁴⁶ hat zur selben Zeit wie Rembrandt (1670) dasselbe Motiv gemalt. Bei Murillo ist jedoch der Sohn aktiv in einer flehenden Position und der Vater passiv. Hinter dem Vater stehen bereits die Diener, die zur «Belohnung für die Busse» ein kostbares Gewand bereithalten.



Abb. 21: «Rückkehr des verlorenen Sohnes» 1670, Murillo (wahooart.com «Bartolome Esteban Murillo / Rückkehr-des verlorenen Sohnes»).

⁴⁶Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) war ein spanischer Künstler des Barock. Sein katholischer Glaube kommt in seinen Bildern zum Ausdruck.

In diesem Kontrast wird das reformatorische Motiv der Rechtfertigung aus Gnade allein sichtbar. Nun lässt sich natürlich dagegen einwenden, dass jeder Künstler Inhalte seines Umfelds aufnimmt und dass sein Umfeld nun mal stark reformatorisch (calvinistisch) geprägt war. Schwebel (2002:69) hält diesem Einwand aber entgegen: «Wie er diese [Themen] jedoch verinnerlicht und aus seiner Subjektivität heraus mit einem neuen Gehalt füllt, ist Rembrandts Besonderheit.» Schwebel ist sich aber nicht schlüssig darüber, ob dies nun «protestantisch» ist, oder «ob bei Rembrandt eine ganz bestimmte Form von Innerlichkeit ihren Ausdruck gefunden hat, die sich nicht konfessionell eingrenzen lässt.»

Reflexion am «Evangelischen Bildverständnis»

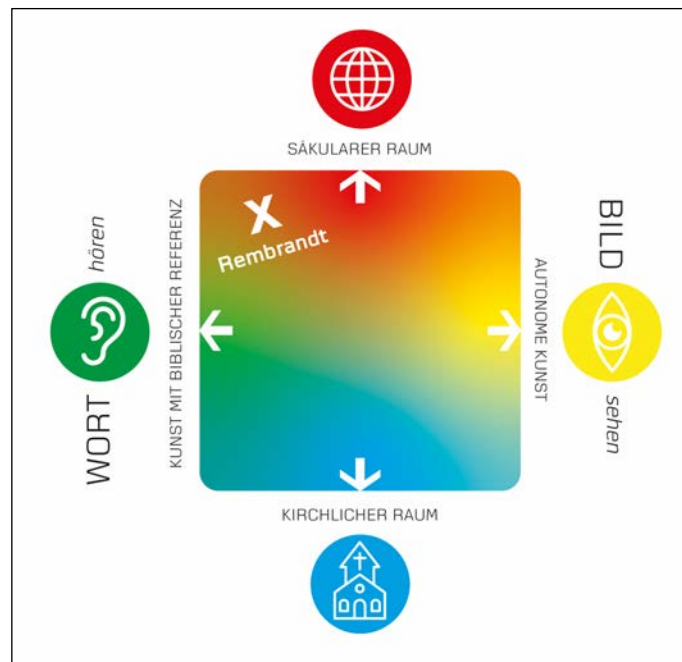


Abb. 22: Reflexion Rembrandt am «Evangelischen Bildverständnis».

Im biographischen wie auch im beschreibenden Teil wurde festgestellt, wie sehr Rembrandt zum Einen die biblische Referenz verinnerlicht hat und zum Anderen seine Persönlichkeit in die Bedeutung des Bild einfließen liess. Dadurch entsteht die Tiefe seiner Bilder, wie Van Gogh betont hat. Gerade darin kommt die «evangelische Spannung» zwischen Bild und Wort zum Ausdruck. Er stellte nicht nur das Bibelwort dar, sondern gab dem Bild eine künstlerische Freiheit. Bei Rembrandts biblischen Darstellungen ist aber die biblische Referenz klar erkennbar. Deswegen ist dieses Bild eindeutig auf der Seite des „Wortes“ einzuordnen.

Sehr interessant ist nun aber, dass seine Bilder nicht im kirchlichen, sondern im säkularen Raum ihre Wirkung entfalten haben. Was sehr evangelisch bzw. Zwingli-gemäss ist. Rembrandt fühlte sich als Kunstschaffender nie der Kirche, wohl aber dem Wort Gottes verpflichtet. Damit, dass seine Kunst im

säkularen Raum stattfindet, hat er mit dieser Kommunikation des Evangeliums aber Menschen erreicht, die längst ihren Bezug zum kirchlichen Raum verloren hatten. Schwebel (2002:69) stellt bestätigend fest, dass der Betrachter offenbar mit Rembrandts religiösen Bildern befassen kann, ohne die christlichen Glaubensinhalte zu teilen und führt dabei als Beispiel Georg Simmel⁴⁷ an. Simmel (1916:165) schreibt zu seiner Begegnung mit Werken Rembrandts:

Zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst ist diese Quellströmung der Religion zu reiner Herrschaft gebracht: dass sie, welches auch immer ihre Glaubensinhalte, ihre metaphysische Basis, ihre dogmatische Substanz sei, doch als Religion ein Tun oder ein Sosein der Menschenseele sei.

Etwas einfacher erklärt Schwebel (2002:70) Simmels Zitat: Simmel meine damit, dass die Kunst ein Ausweg aus dem Dilemma sein könnte, dass den Menschen zwar die religiösen Inhalte verloren gegangen seien, sie aber trotzdem ein Bedürfnis nach Transzendenz empfinden würden. Auf dieser Suche danach stösst Simmel auf die Kunst Rembrandts. In den Portraits und dem Lichtspiel erkennt Simmel eine «immanente Transzendenz». Simmels Rembrandt-Religiosität stelle das Ideal einer zutiefst verinnerlichten Spiritualität dar.

Das betrifft das Schema des Spannungsfeldes «Evangelisches Bildverständnis». Das Bild, das klar beim Wort positioniert ist, wird für Simmel ein Zugang zur christlichen Spiritualität. Es geschieht über das Medium Bild, jedoch nicht aufdringlich und auf einem anderen Kanal als das gesprochene oder geschriebene Wort. Was Simmel nicht übernehmen kann, scheidet er auf schon beinahe postmoderne Weise, einfach aus. An diesem Beispiel lässt sich gut erkennen, wie das Bild mit biblischer Referenz eine Brücke zwischen dem kirchlichen und dem säkularen Raum bilden kann. Indem es im säkularen Raum positioniert und betrachtet wird, entsteht ein Dialog zwischen einem kirchenfern denkenden Menschen Zeit und biblischen Inhalten. Gerade an Rembrandt wird deutlich, welche zentrale Rolle die Person des Kunstschaffenden und die Verinnerlichung seiner Gottesbeziehung spielt.

⁴⁷Deutscher Philosoph und Soziologe (1858-1918)

3.3.2 Ein autonomes Kunstwerk im kirchlichen Raum: «Rothko Chapel, Houston», Mark Rothko

3.3.2.1 Mark Rothko - biografische Hintergründe

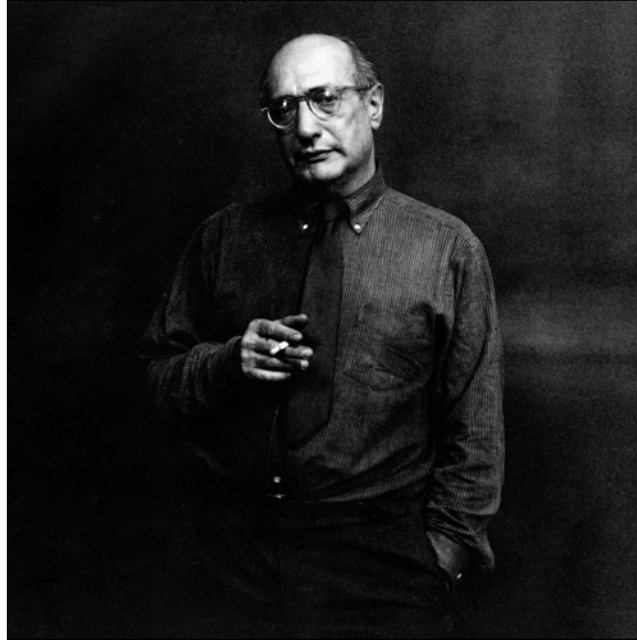


Abb. 23: Portrait 1965, Mark Rothko (sothebys.com «Rothko»).

Mark Rothko wird 1903 in Dvinsk (Russland) als Marcus Rothkowitz geboren. Er hat jüdische Wurzeln, was 1913 auch der Grund war für die Auswanderung seiner Familie nach Portland USA: Der Antisemitismus begann sich im Zarenreich breitzumachen.

Nach verschiedenen Kunst-Kursen, u.a. bei Max Weber, begann er zu malen. Seine Vorbilder waren unter anderem Henri Matisse und George Rouault. Ab 1949 entstehen seine Hauptwerke und er wird zum berühmtesten Repräsentanten des «Abstrakten Expressionismus» und der Farbfeldmalerei, die massgeblich auf ihn zurückgeht. Seine Bilder waren meistens über drei Meter hoch und er empfahl, seine Farbfelder aus 45cm Entfernung zu betrachten. Die Beziehung zwischen Bild und Betrachter war sein grösstes Anliegen. Der Kunstkritiker Baal (2002:42) schreibt: «Rothko versteht seine Bilder als Dramen, die als unbekanntes Abenteuer in einem unbekanntem Raum beginnen. Rothko spricht immer mehr von einer Sehnsucht nach transzendenten Erfahrungen». Diese hatte er dann in seinem reifen Werk zum eigentlichen Inhalt seiner Bilder gemacht.

Als Anfang der 1960er Jahre die Pop-Art (Roy Lichtenstein, Andy Warhol u.a.) aufkam, bedeutete dies für die Kunstkritiker das Ende des «Abstrakten Expressionismus». Die Pop-Art wendete sich provozierend dem Profanen und banalen zu. Rothko bezeichnete diese neue Kunstrichtung als Scharlatanerie.

Mark Rothko wurde am 25. Februar 1970 mit aufgeschlitzten Pulsadern in seinem Atelier tot aufgefunden. Er hat sich ein Jahr vor der Fertigstellung der «Rothko-Chapel» das Leben genommen.

Baal (2002:91) zitiert den Sammler Ben Heller, der die Begegnung mit Rothkos Malerei als die direkteste Bilderfahrung bezeichnet, die er je gemacht habe:

Wie konnte er mit einer derart kleinen Anzahl von Variationen Gespräche zwischen Bild und Betrachter in Gang setzen, die so persönlich, direkt und intim wie Kammermusik waren? Wie konnte er mit diesen wenigen Kombinationen aus einer Palette aus heissen und kalten, hellen und dunklen, glänzenden und stumpfen, strahlenden und dumpfen, jauchzenden und betrübten, ruhigen und leidenschaftlichen Farben Gefühle entlocken, mit denen sich die Breite, Vielfalt, Dramatik, Tiefe und Spannweite der von ihm heiss geliebten symphonischen Musik wiedergeben liess? Wer kann solche Fragen beantworten? Nur die Bilder selbst – und jeder Betrachter.

Begegnung mit dem Kunstwerk und dessen spiritueller Wirkung



Abb. 24: Rothko Chapel, Houston (rothkochapel.org).

Die «Rothko-Chapel» ist eine konfessionsübergreifende Kapelle in Houston (USA). Sie wurde im Februar 1971, also ein Jahr nach dem Suizid Rothkos, eingeweiht.

Der Anfang des Gesamtkunstwerks geht jedoch sechs Jahre zurück. Das Kunst-Sammelpaar John und Dominique de Menil gaben 1965 mehrere grosse Wandgemälde bei Rothko in Auftrag. Sie waren für einen kirchlichen Raum gedacht. Es sollte zum aussergewöhnlichsten Auftrag für Rothko werden. Leidenschaftlich experimentierte er mit verschiedenen Einfallswinkeln des Lichts und der Anordnung der

Bilder. Er durfte sogar bei der Architektur der Kapelle mitreden. Er schlug einen achteckigen Grundriss vor, damit der Betrachter ganz von den Bildern umgeben sein würde.

Rothko stellte für diesen Raum 14 grossflächige Bilder her, drei Triptychen und fünf einzelne Gemälde. Sie waren noch mutiger als sein bisheriges Werk. Baal (2002:74) beschreibt, wie er kastanienbraune Farbe auf die grossen Flächen aufgezogen hatte. Schliesslich entstand ein Raum mit grossen schwarz- bis schwarz-lila-farbigen Bildern. Fünf Gemälden fügte er schliesslich noch schwarze Vierecke hinzu. Er verzichtete auf seine typischen, verführerischen Farbwolken. Die Bilder waren das Ergebnis seiner Experimente mit den «Black on Gray»-Bildern (1967-70). Der Auftraggeber, De Menil, sagte bei der Eröffnung der Chapel, dass die Gemälde dem Betrachter selbst mitteilten, was von ihnen zu halten sei, wenn ihnen die Chance dazu geben werde.

Den Bildern fehlt in der Tat jeglicher Glamour. Trotzdem bewirkt Rothko mit seinen Bildern die grösstmögliche Eindringlichkeit, die sich Gemälden abringen lässt. De Menil (2002:75) erklärte: «Wir werden mit Bildern überschüttet, und nur die abstrakte Kunst kann uns an die Schwelle zum Göttlichen führen.»

Rothkos Bilder laden sehr mutig zur Stille ein. Sie öffnen ein Fenster zu einer Welt die befreit ist von Lärm und Ablenkung. Die «Rothko Chapel» kann Gottes Wort in einem zum Anklingen bringen oder kann ein Ort sein, wo das Wort Gottes gelesen und neu aufgenommen wird.

Dem gläubigen Betrachter eröffnen sie einen Raum für eine intime Gottesbegegnung.

Reflexion am «Evangelischen Bildverständnis»

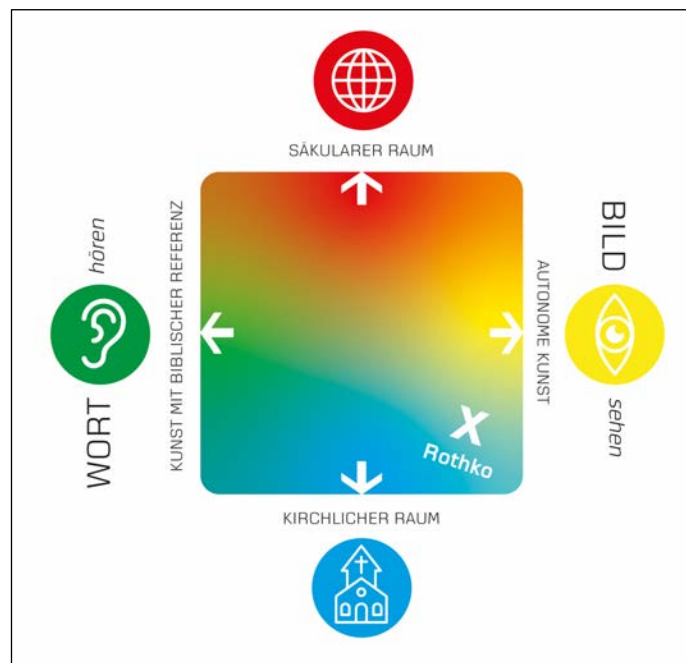


Abb. 25: Reflexion Rothko Chapel am «Evangelischen Bildverständnis».

Rothko hatte Sehnsucht nach dem Transzendenten. Er hatte Gott gesucht. Gerade im abstrakten Bild hatte er, fernab von einer figürlichen Darstellung des Alltagslebens oder biblischer Zitate, stille Gottesbegegnungen gefunden und sie anderen ermöglicht. Seine Bilder waren weder an biblische Referenzen geknüpft noch an andere Aussagen. Rothko malte bewusst abstrakt.

Auf dem Schema «Evangelisches Bildverständnis» könnte sein Kunstwerk nah am Pol «Bild» und des Seh-Sinns verortet werden. Auf dem Spannungsbogen des Raumes, wären es in diesem Fall ein kirchlicher Raum, in dem seine Bilder inspirieren sollen.

Das ist zudem ein gutes Beispiel, um noch einmal kritisch den Begriff «christliche Kunst» zu reflektieren. Rothko war nicht in dem Sinn ein gläubiger Mensch. Er hätte sich nie als Christ bezeichnet und doch spricht seine Kunst im kirchlichen Raum zu glaubenden und suchenden Menschen.

Wie sich wohl Zwingli in der «Rothko Chapel» gefühlt hätte? Zwingli hat Bilder im Andachtsraum verabscheut. Gleich derart umgeben zu sein von Gemälden, hätte ihn sicher herausfordert. Und doch ist es vorstellbar, dass er berührt gemurmelt haben könnte: «So habe ich es gemeint». Nichts, was ablenkt von der Gegenwart Gottes. In dieser Atmosphäre der Ruhe Wort Gottes zu lesen, könnte beidem, Bild & Wort zusätzliches Gewicht verleihen.

Der reformatorische Rahmen, dass das Bild nicht kultisch sein soll, wird von Rothkos abstrakter Kunst eingehalten. Das Zeichensetzende geschieht nicht plakativ in der Darstellung auf dem Gemälde, sondern beim Betrachter in der Beziehung zum Bild.

3.4 Zusammenfassung der Konstruktion eines «Evangelischen Bildverständnisses»

Die Entfaltung des «Evangelischen Bildverständnisses» basiert zum grössten Teil auf Zwinglis Umgang mit der Bilderfrage, wobei natürlich weitere reformatorische oder auch neuere theologische und kunstwissenschaftliche Theorien eingeflossen sind. Faszinierend ist der Zusammenhang zwischen den Reformatoren und diesem Schema: Viele Grundsätze, die bei den Reformatoren wie Endstationen für das Bild gewirkt haben, können nun zu einem konstruktiven Bildverständnis entwickelt werden. Damit wird der Kunst neue Freiheit und breiteren Einfluss ermöglicht.

Im Praxistest hat sich gezeigt, wie das Denken in den Spannungsbogen zwischen Wort & Bild und zwischen säkularem & kirchlichem Raum eine neue, positive Dynamik in die Bildfrage bringen kann.

Die Reformatoren, allen voran Zwingli, haben das Bild sehr klar abgegrenzt: «Das Bild ist nicht kultisch». Heute geht es für die Kirche darum, die «Farbfläche» im Schema zu nutzen und zu gestalten: «Das Bild ist Zeichensetzend». Damit kann Kunst mitten in einer visuell geprägten Gesellschaft neue

Zugänge für die biblische Botschaft eröffnen. Die Begrifflichkeiten und die Darstellung der Spannungen können eine Grundlage für gute Begegnungen zwischen Kunstschaffenden und Kirche eröffnen und eine Diskussion lancieren, damit das evangelische Verständnis von Bildern nicht beim Istzustand stehenbleibt, sondern innovativ und mutig Schritte der Annäherung wagt. Die Werte innerhalb des Farbfeldes stellen eine Hilfe für die Reflexion der Praxis sowohl auf der Seite der Kunstschaffenden wie auf der Seite der Kirche dar.

Der letzte Teil der Arbeit beschäftigt sich mit fünf Lebenszeichen dafür, wenn ein «Evangelisches Bildverständnis» durch die Kirche sichtbar zum Ausdruck gebracht wird.

4 Anwendung: Fünf Lebenszeichen für ein «Evangelisches Bildverständnis»

In diesem letzten Teil geht es um die praktische Anwendung des erarbeiteten Bildverständnisses.

Wie bereits festgehalten wurde, ist die Kirche Teil einer visuell geprägten Gesellschaft und benötigt daher eine neue Überzeugung für Kunst und damit für das materielle Bild. Ein «Evangelisches Bildverständnis» das die Dynamik des Bildes in Spannungsbogen sichtbar macht, kann dabei unterstützen. Die Erarbeitung eines Schemas genügt jedoch nicht. Erst in der Anwendung entfaltet es sein Potenzial.

Um Anstösse für die Anwendung zu vermitteln, wird im Anwendungsteil der Begriff «Lebenszeichen» verwendet. Das soll den Zustand einer Kirche beschreiben, durch das «Evangelische Bildverständnis» zum Ausdruck gebracht wird. Ganz bewusst «Durch die Kirche» und nicht «in der Kirche»: Das Bildverständnis basiert darauf, dass sich säkularer und kirchlicher Raum oft nicht klar abgrenzen lassen. Genau darin, kann das Bild eine verbindende Rolle spielen und sogar zu einem Dialog über Milieugrenzen hinweg einladen. Das Bild soll nicht bloss innerhalb der Kirche neu geprägt werden. Das wäre auch ja auch schon wieder ein Widerspruch mit den reformatorischen Überzeugungen, vielmehr soll das Bild durch die Kirche im säkularen und kirchlichen Raum Platz nehmen. Das Bild spricht da, wo die Menschen sind.

Im Anwendungs-Teil dieser Arbeit werden also fünf messbare Lebenszeichen eines gelebten «Evangelisches Bildverständnisses» vorgestellt. Sie dienen zur Selbstreflexion für Pastor*innen und Pfarrpersonen und können Anstoss geben für eine gezielte Förderung der Beziehung zwischen Wort & Bild durch die Kirche. Bewusst werden dabei immer wieder «Praxisideen» eingeflochten (*kursiv*).

4.1 Erstes Lebenszeichen: Die Kirche setzt sich mit dem «Evangelischen Bildverständnis» kontrovers, mutig und visionär auseinander

Diese Auseinandersetzung kann nur unter der Voraussetzung stattfinden, dass es Personen in der Kirche gibt, die bereit sind sich auf das Spannungsfeld zwischen Wort & Bild in einer grossen Offenheit einzulassen. Das «Evangelische Bildverständnis» kann dabei eine Grundlage für die Selbstreflexion als Gemeinschaft sein. In dieser Auseinandersetzung können folgende Fragen hilfreich sein:

- **Lässt sich eine Kirche auf Kontroversen in der Bilderfrage ein?** Das Schema bietet einen Raum für Debatten über unser Bildverständnis. Es lädt ein, sich selbst zu reflektieren. In einer kirchlichen Gemeinschaft treffen Menschen mit unterschiedlichen Prägungen aufeinander, auch in Bezug auf Bilder. Eine grosse Kontroverse kann auch der nicht unbedeutende Anteil von

Menschen sein, die behaupten, keinen Zugang zu Bildern zu haben und die sich deswegen nicht auf eine Beschäftigung mit dem Thema einlassen oder sogar zu Blockierern werden. Es gilt, gerade diese Personen in ihren Haltungen, ihrer Persönlichkeit und ihrer Biografie ernst zu nehmen und zu versuchen, sie auf eine neue Art an Bilder heranzuführen (siehe dazu Lebenszeichen 4). Die Kontroversen rund um die Frage der Bilder und der Kunst im Allgemeinen werden nie abgeschlossen sein. Was auch gut ist, denn Kunst will ja gerade Debatten auslösen. Darum gilt es, solche Plattformen des (Streit-)Gesprächs über die Bilderfrage aktiv zu initiieren.

***Praxisidee:** Eine Plenarveranstaltung mit verschiedenen Positionen in der Bilderfrage könnte zur Initialzündung für Gespräche über Kunst und Glaube werden. Dabei wäre wichtig, dass nicht jemand als Sieger vom Platz geht, sondern im Sinne des «Evangelischen Bildverständnisses» ein guter Umgang mit der Spannung kultiviert wird.*

- **Haben Christen Mut?** Beat Rink betont, dass Kunst durchaus provozieren darf, wenn es ihr um die Freilegung von Glaubensinhalten geht (2009:7). Das Neue kann auch provozieren und sogar Ärger auslösen. Allerdings warnt Rink auch davor, dass sich die Kunstschaffenden in ihrer Rolle als Provokateure gefallen, weil sie darin Erfolg wittern. Kunst darf nicht bei der Provokation stehen bleiben, sondern darf sie nutzen um Zeichen zu setzen.

***Praxisidee:** Die Kirche könnte ein mutiges Kunst-Projekt lancieren, um danach auszuwerten, ob sich der Mut gelohnt hat.*

- **Wird der Stellenwert des Bildes für die Zukunft der Kirche verstanden?** Wenn eine Kirche von ihrer Relevanz in der Gesellschaft träumt und wohin sie sich bewegen möchte, sollte sie sich die Frage stellen, was für eine Rolle spielt darin die Ästhetik, die Bilder? Wo könnten gerade mit der Kunst, Brücken zu Menschen oder Milieus geschlagen werden, die keinen Bezug zu christlichen Inhalten mehr haben?

***Praxisidee:** Es könnte eine Zukunftswerkstatt bezogen auf die Beziehung zwischen Wort & Bild lanciert werden. Dabei soll Raum sein für Verrücktes, Ungewöhnliches, Hoffnungsvolles.*

4.2 Zweites Lebenszeichen: Gelebte Werte des «Evangelischen Bildverständnisses» werden im kirchlichen und säkularen Raum sichtbar

Die Kirche strahlt die Schönheit und Ästhetik Gottes aus, weil sie Leib Christi ist. An dieser Stelle wird ihre ästhetische Sichtbarkeit reflektiert. Dazu macht Erich Garhammer (2007:211) in seinem Artikel «Entbanalisierung des Vertrauten» eine interessante Beobachtung: Vor allem in neugebauten Kirchen

würden Bilder sehr zurückhaltend eingesetzt. Er bestätigt, dass der Kirchenbau und die in ihm feiernde Gemeinde dadurch selber zu einem eigenen Bild würden. Das sei jedoch längst nicht genug. Garhammer bedauert, wie wenig Beachtung ephemeren (flüchtigen) Installationen in der Kirche beigemessen wird, etwa der Flyer-Auslage oder der Präsentation von Plakaten für Anlässe. Der Autor ermutigt dazu, das scheinbar Bekannte zu «entbanalisieren».

Es kann eine Hilfe sein, zunächst beim Naheliegenden zu beginnen. Das könnte beim Schriftenständer anfangen und über den Infodesk, die Cafeteria oder der Beschriftung der Gemeinde gehen. Dabei geht es darum, kritisch zu prüfen, ob damit Werte ausgedrückt werden, die ästhetisch, befreiend, geistreich, verändernd und provozierend sind. Dieses Lebenszeichen betrifft natürlich auch die Ausstrahlung der Kirche in den säkularen Raum, also z.B. Werbematerial oder Internetauftritt.

***Praxisidee:** Es könnte hochinteressant sein, mit Menschen die einen ästhetischen Blick für die Dinge haben und mit der modernen Lebenswelt ausserhalb der Kirche vertraut sind, die kirchlichen Räumlichkeiten zu begehen. Dabei Beobachtungen zu notieren, diskutieren und über die Umsetzung von kleinen Veränderungen nachdenken.*

Natürlich geht dieses Lebenszeichen über die Grenzen des «kirchlichen Raums» hinaus und die Kirche sollte sich die kritische Frage stellen lassen: Sind wir auch da, wo die Bilder sind?

***Praxisidee:** Es wäre eine Möglichkeit, Bildbegegnungen aus biblischem Blickwinkel in öffentlichen Museen anzubieten.*

Diese Praxisidee hat auch bereits mit dem zeichensetzenden dritten Lebenszeichen zu tun:

4.3 Drittes Lebenszeichen: Kunstschaftende und Kirche inspirieren sich gegenseitig und setzen Zeichen in der Gesellschaft

Das Gespräch über die Definition von «Christlicher Kunst» ist bei diesem Lebenszeichen Voraussetzung. Ob solch ein Label der Kunst gerecht wird und oder nicht, wurde an anderer Stelle bereits behandelt. Hier geht es um die Frage, wie sich Kunstschaftende, die ihre Inspiration aus der Beziehung mit Gott schöpfen, untereinander vernetzen und die Verbindung zwischen Kirche und Kunstschaftenden gestärkt werden kann.

Zur Frage der gegenseitigen Vernetzung unter Kunstschaftenden:

Personen mit kreativen Gaben ecken auch an. Kunstschaftende Christen sind oft Querdenker und werden von anderen Christen nicht immer verstanden. Es besteht eine Tendenz, dass sie sich der Kirche und der Gemeinschaft entfremden. Das Andere ist natürlich das Thema des Berufs. Es gibt Kunstschaftende, die eine Ausbildung haben und für die ihre Kreativität und Bilder der Lebenserwerb sind. Oft fehlt das

Verständnis dafür in christlichen Gemeinschaften, weil ja praktisch alles auf Freiwilligenarbeit basiert und oft das Verständnis für den Wert der Ästhetik fehlt. Ein erster Schritt kann eine Vernetzung unter Kunstschaffenden mit einem kirchlichen Hintergrund sein.

***Praxisidee:** Zwei Angebote für die Vernetzung unter Kunstschaffenden in der Deutschschweiz:*

- **Creatable:** Kreativer Austausch für alle Künstler die ihren Lebensunterhalt auch mit Kunst bestreiten. www.artandact.ch
- **Kunstkuchen:** Professionell arbeitende Kunstschaffende aller Sparten aus Zürich und der weiteren Umgebung treffen sich bei Kaffee und Kuchen in Ateliers und Proberäumen. www.kunstkuchen.ch

Zur Frage der Verbindungen zwischen Kunstschaffenden und Kirche:

Beat Rink, der Leiter von Arts+ präsentiert im Grundsatzpapier der «Schweizerischen Evangelischen Allianz, SEA» (Rink 2009:13) drei hilfreiche Lösungsansätze:

- **Einsichten in die Stärken und Schwächen der anderen Seite.** Aus seiner Sicht besteht keine grundsätzliche Kunstskepsis in der Kirche, wohl aber ein Mangel an Kunstkenntnis. Rink schreibt (:13) «Es braucht aber auch Geduld, das Interesse für diesen vergessenen Bereich zu wecken und die Gemeinde ästhetisch zu prägen.» Auf der anderen Seite würden viele Kunstschaffende an einer «minderwertigen Gemeindegunst» leiden, wie Rink es ausdrückt. Es darf auch nicht falsch verstanden werden, wenn Kunstschaffende sich bewusst an der säkularen Kunstszene orientieren, denn dort finden sie Qualitätsmassstäbe und ein Verständnis, das sie in der Kirche oft vermissen. Zum Mitdenken innerhalb der Kirche könnten sie aber durchaus eingebunden werden.
- **Einsicht in die Notwendigkeit einer Zusammenarbeit.** Kunstschaffende brauchen eine «geistliche Heimat». Das finden sie in der Kirche oder auch in Netzwerken mit anderen kunstschaffenden Christen. Die Kirche braucht auf der anderen Seite das kritische und kreative Element, das die Kunstschaffenden mitbringen. Sie unterstützen, in der visuellen Kommunikation des Evangeliums und sind oft ein Arm der Gemeinde in der säkularen Kunstszene.
- **Konkrete Zusammenarbeit.** Rink schlägt als dritter Schritt den konkreten Einbezug der Kunstschaffenden in die Kirche vor. Es gibt verschiedene Felder in denen künstlerische Gaben eingesetzt werden können: Gottesdienste, Kirchenräume, Vernetzung nach Aussen, Kommunikation (Internet und Werbung).

***Praxisidee:** Es bestehen bereits gute Initiativen, Glaube und Kunst miteinander in Verbindung zu bringen. Zwei Schweizer Angebote:*

- **BART:** Magazin für Kunst, Geist und Gegenwart. www.bartmagazin.com
- **Arts+:** Ein Dienst der Kulturschaffende untereinander vernetzt, Kirchen in der Verbindung zu Kunstschaffenden unterstützt und die Ausstrahlung von Kunst in die Gesellschaft hinein fördert. www.artplus.ch

4.4 Viertes Lebenszeichen: Die Kirche schafft Begegnung zwischen Menschen, Bildern und Gottes Wort sowohl im säkularen als auch im kirchlichen Raum

Die Kirche schafft Begegnung mit dem Wort Gottes. Das Wort kann auch in Bildern lebendig werden, daher ist es eine grosse Chance, wenn die Kirche Begegnungen zwischen Menschen und Bildern fördert. Diese Bildbegegnung kann ganz unterschiedliche Gesichter haben: z.B. Kunst-Vernissagen in Kirchenräumen mit Apéro, Bildmeditationen in Sonntagspredigten oder Seminare.

Für eine inspirierende Bildbegegnung braucht es Personen, die sich mit Bilddidaktik befassen. Einen breiten Fundus haben Burrichter und Gärtner in ihrem Buch «Mit Bildern lernen» zusammengetragen.

Besonders wertvoll können geführte Bildbegegnungen sein. Lange drückt die Voraussetzung für eine Begegnung mit einem Bild treffend aus (Lange 2002:41f):

Wenn es sich um ein vielschichtiges Bild handelt, das für verschiedene Deutungen offen ist, begegnen wir ihm wie einer zunächst fremden Person mit der wir zu einer persönlichen Beziehung kommen möchten. Neugierig, wer dieser Mensch zutiefst ist, lassen wir ihn geduldig zu Wort kommen, lassen ihn sich aussprechen, fallen ihm nicht voreilig ins Wort, respektieren das was er verschweigt, ahnen auf diese Weise allmählich etwas von der unauslotbaren Tiefe des Anderen, von seinem unaussprechlichen Persongheimnis.

Der Theologe rät dazu, nicht vorschnell zu filtern, ob die Botschaft die im Bild transportiert wird, auch tatsächlich so vom Künstler beabsichtigt gewesen sei. Lange (2002:41) betont: «Die ganze Person ist beteiligt, und in der Regel ist der Anteil des schöpferischen Unterbewusstseins und seiner Intuition beim Künstler grösser als der des reflektierenden Oberbewusstseins.»

***Praxisidee:** Marcus Watta (Kunstdozent, Theologe und Musiker) bietet in regelmässigen Abständen das Seminar «Augenschule» an. Er leitet an diesen Seminartagen die Teilnehmer dazu an, dem Bild zu begegnen und miteinander darüber ins Gespräch zu kommen (www.schleife.ch/agenda/veranstaltungen/augenschule/). Teilweise finden die Seminare in Museen statt.*

In einem kurzen Exkurs soll nachfolgend eine Methodik der Bildbegegnung, wie sie Lange vorschlägt, wiedergegeben werden (2002:41).

4.4.1 Exkurs: «Fünf Schritte der Bildbegegnung» von Lange (2002:43-44) als praktische Wegleitung für eine Bildbegegnung⁴⁸

Spontane Wahrnehmung: Was sehe ich?

Es geht um ein ruhiges Abtasten des Bildes und spontane Äusserungen, die nicht kommentiert werden.

Analyse der Formensprache: Wie ist das Bild gebaut?

Es geht um die Bilderordnung, Farben, Strukturen, Rhythmen. Volle Aussenkonzentration. Vielleicht lassen sich „Codes“ entdecken (Körpersprache, Symbole, Landschaftliche).

Innenkonzentration: Was löst das Bild in mir aus?

Es geht um die Gefühle und Assoziationen des Betrachters: Ist es anziehend oder abstossend?

Analyse des Bildgehalts: Was hat das Bild zu bedeuten?

Es geht um die Thematik, z.B. den Bezug des Bildes zur Bibel: Welche Glaubensprägung wird im Bild ausgedrückt? Wo ist die Verbindung zum «Wort»?

Identifizierung mit dem Bild: Wo siedele ich mich an auf diesem Bild?

Der Betrachter lässt sich in das Bild hineinziehen und in die Geschichte verwickeln. Es wird sehr persönlich: In welcher Figur finde ich mich am ehesten wieder? Was erwartet das Bild von mir? Bewirkt es Einverständnis oder Irritation? Kann es mich verwandeln? Zieht es mich in seinen Bann?

⁴⁸Diese praktischen Handlungsanweisungen für eine Bildbegegnung, werden in der vorliegenden Arbeit nicht wissenschaftlich belegt, sondern sollen eine Hilfestellung für die Gemeindepraxis bieten.

4.5 Fünftes Lebenszeichen: Die Kirche nutzt das Potenzial des Bildes für die Kommunikation des Evangeliums

Wie in dieser Arbeit herausgearbeitet worden ist, beschreibt die Nutzung des Potenzials des Bildes für die Kommunikation des Evangeliums ja eines der Spannungsfelder beim «Evangelischen Bildverständnis». Es stellt sich die Frage, wie kann das Potential des Bildes für die Kommunikation des Evangeliums genutzt werden, ohne dass das Bild seine Identität als eigenständiges Kunstwerk verliert oder sogar verkauft?

Auch hier ist es wertvoll, noch einmal Erich Garhammer (2007:219) zu Wort kommen zu lassen: «Die Kunst braucht Autonomie, sonst wird sie sehr schnell zur trivialisierenden Verdoppelung dessen, was man ohnehin schon weiss.» Mit anderen Worten: Sonst ist sie einfach langweilig und belanglos. Garhammer fährt fort: «Wenn der Kunst dieser Freiraum gelassen wird und sie dann in Berührung mit Kirche kommt, kann etwas aufscheinen, etwas Neues, etwas noch nie Gesehenes, etwas zunächst Verstörendes, eine Entdeckung, eine Offenbarung, eine Epiphanie.» Dass dies eine Spannung darstellt zwischen Autonomie und klarer biblischer Referenz des Bildes, zwischen säkularem und kirchlichem Raum ist offensichtlich und wurde in dieser Arbeit bereits ausführlich behandelt.

Hier soll aber noch einmal der Bezug zur Ausgangslage der Begründung des «Evangelischen Bildverständnisses» hergestellt werden: Zu den Reformatoren. Wie haben Luther und Zwingli eine Verbindung zwischen Wort & Bild hergestellt? Indem sie Kunstschaffenden ihrer Zeit Auftrag und Freiraum gegeben haben, das Evangelium auf ihre Weise umzusetzen, damit es den Zugang zu den Herzen der Menschen findet. Gerade bei Zwingli wird sichtbar, wie weit er Holbein die Autonomie gelassen hatte und sogar Gottesdarstellungen, die ihm ein Gräuel gewesen wären, zugelassen hat, damit das Evangelium verbreitet wird. Die Reformatoren haben die Kraft des Bildes erkannt und positiv eingesetzt.

Gerhard Droessler (2007:316) liefert an dieser Stelle eine gute Ergänzung zu Garhammer. Er schlägt eine Bresche für eine Verbindung zwischen Bild und Spiritualität. Die Bilder, die ein anderer Mensch geschaffen hat, würden es ermöglichen, eine individuelle Geschichte weiterzuerzählen. Damit meint er, dass jeder das Bild mit seiner Lebenserfahrung betrachtet und ein Bild einen anderen Menschen aus einer Lebenskrise herausführen oder ins Nachdenken bringen könnte. Er betont, dass die Bedeutungen, die im Kunstwerk stecken würden, einen Wahrheitsanspruch hätten, der einen nicht gleichgültig lassen könne. Glatte Selbstverständlichkeiten würden aufgebrochen: neue Verweise auf Gott, Selbst und Welt würden gewonnen.

Wie in der praktischen Überprüfung des «Evangelischen Bildverständnisses» festgestellt worden ist, kann dies sowohl mit Bildern die eine biblische Referenz haben (z.B. Rembrandt), als auch über autonome Bilder (z.B. Rothko) in den Betrachtern etwas auslösen und das Bild zu Botschaftern des

Evangeliums machen. Der Erhalt dieses Spannungsfeldes will aber immer wieder kritisch überprüft sein, weil er im «Evangelischen Bildverständnis» zwar ausgelotet, aber nicht aufgelöst werden sollte.

Damit kommt diese Forschungsarbeit zu ihrem Abschluss und wird vom Verfasser im Nachwort noch einmal reflektiert.

5 Nachwort

In diesem Nachwort werden die wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit in acht Thesen zusammengefasst und anschliessend die Forschungsfrage, das Forschungsziel und die Arbeitsmethodik reflektiert. Die Arbeit endet mit einem persönlich gehaltenen Schlusswort und einer Danksagung.

5.1 Zusammenfassende Thesen

In folgenden acht Thesen, werden die wichtigsten Ergebnisse dieser Arbeit zusammengefasst:

These 1: Die reformatorische Abgrenzung vom sakralen Bild war nötig, weil es kultischen Zwecken gedient hat (*erarbeitet in 2.1*).

These 2: Neben theologischen Begründungen, haben auch gesellschaftliche Entwicklungen zur Zeit der Reformation, zur Bildentfernung aus kirchlichen Räumen geführt (*erarbeitet 2.2 und 2.3*).

These 3: Das Ende des sakralen Bildes innerhalb der Kirche, hat dem Kunstwerk neue Freiheit ausserhalb der Kirche eröffnet (*erarbeitet in 2.5*).

These 4: Die Reformatoren haben zwar kein neues Bildverständnis definiert, wohl aber mit ihrem eigenen Bildgebrauch Zeichen gesetzt (*erarbeitet in 2.3.5 und 2.4*).

These 5: Eine Kirche, die vom Wort geprägt ist, braucht ein «Evangelisches Bildverständnis», weil sie das Evangelium in einer visuell geprägten Gesellschaft darstellen und kommunizieren will (*erarbeitet in 1.1 und 3.1*).

These 6: Innerhalb der reformatorischen Abgrenzung, die das ästhetische vom sakralen Bild trennt, bleiben zwei wichtige Spannungsbogen bestehen: Zwischen Bildern mit biblischer Referenz und autonomen Bildern wie auch zwischen säkularem und kirchlichem Raum, in dem Bilder geschaffen oder betrachtet werden (*erarbeitet in 3.1*).

These 7: Das Schema «Evangelisches Bildverständnis» stellt auf der reformatorischen Grundlage visuell die Spannungsfelder dar und ohne sie aufzulösen und bietet eine gemeinsame Sprache für den Dialog zwischen bildender Kunst und Kirche (*erarbeitet in 3.2 und 3.3*).

These 8: Es hat sichtbare Auswirkungen, wenn das «Evangelische Bildverständnis» von einer Kirche diskutiert, verstanden und zeichnend angewandt wird (*erarbeitet in 4*).

Nach dieser Zusammenfassung der Forschungsergebnisse soll nun auf den Weg dahin noch einmal reflektiert werden:

5.2 Reflexion über Forschungsfrage, Forschungsziel und Arbeitsmethodik

Diese Arbeit ging von der **Forschungsfrage** aus: «Welches Bildverständnis entspricht dem Wort Gottes und unterstützt eine wortgeprägte Kirche, welche das Evangelium in einer bildgeprägten Gesellschaft kommuniziert». Die Antwort auf diese mehrschichtige Frage wurde in drei aufbauenden Schritten gegeben. Den umfangreichen ersten Teil bildete die Zürcher Reformation. Das wurde zur Ausgangslage, um ein Bildverständnis zu ergründen, das dem Wort Gottes entspricht. Wie vermutet, liess sich in der Reformationsgeschichte vor allem die Abgrenzung von den Bildern und die Gründe für den Ikonoklasmus belegen. Ein konstruktiver Umgang mit Kunst konnte bei den Reformatoren vorerst nicht ermittelt werden. Dieser erste Teil wurde durch das Studium kirchengeschichtlicher Literatur und Originalquellen Zwinglis behandelt. In den Zusammenfassungen der einzelnen Abschnitte wurden jeweils weiterführende Entdeckungen festgehalten. Gewinnbringend für die weitere Ergründung der Forschungsfrage, war die Beschäftigung mit dem Bildgebrauch der Reformatoren, also mit den Ausnahmen. Das hat einige wichtige Ansätze für ein konstruktives Bildverständnis offenbart.

Davon ausgehend wurde im zweiten und dritten Teil dann das **Forschungsziel** in den Fokus genommen: Die Konstruktion eines «Evangelischen Bildverständnisses». Diese beiden Teile bestanden aus einem höheren Anteil an Eigenleistung. Die Erkenntnisse zur Bilderfrage bei den Reformatoren, Beiträge aus der Kunsttheorie und praktisch theologischen Theorien flossen in die Entwicklung eines grafisch dargestellten Schemas ein: «Evangelisches Bildverständnis» - das Herzstück der Arbeit. Da es ein dynamisches Werkzeug für die Praxis werden sollte, wurde das «Evangelische Bildverständnis» an zwei Kunstwerken geprüft. Dabei hat sich gezeigt, dass es seinen Zweck erfüllt: Das Spannungsfeld wurde blieb

dynamisch erhalten, gewann aber mit neuen Begrifflichkeiten und Werten an Kontur und schuf eine gemeinsame Sprache für einen Dialog über «Wort & Bild».

Die **Eingrenzung** des Forschungsgegenstandes auf die «bilden Kunst» und die «reformatorische Theologie» hat sich bewährt, weil damit der Arbeit einen klaren Fokus gegeben wurde. Das war auch während der Arbeit immer wieder hilfreich für die Auswahl der Literatur oder die Beschäftigung mit Nebenzweigen. So konnte klar von der Reformation ausgegangen und ein Schwerpunkt auf das materielle Bild gelegt werden.

Der Entscheid für die **Methodik der Literaturarbeit** war richtig, weil der Ausgangspunkt in der Kirchengeschichte verortet ist und dazu genügend Literatur vorhanden war. Mit dieser Thematik haben sich schon einige Theologen und Kunstwissenschaftler befasst.

Weiterführend, könnte diese Forschungsarbeit eine Grundlage für eine empirische Forschung sein, in der beispielsweise der Frage nach dem «Evangelische Bildverständnis» in der Gemeindepraxis nachgegangen wird. Die Arbeit könnte auch Basis für eine Projektarbeit im Bereich «Wort & Bild» bzw. «Kunst & Kirche» werden, wo die Praxis des «Evangelischen Bildverständnisses» vertieft und weiterentwickelt werden könnte.

5.3 Persönliches Schlusswort

In der Einleitung zu dieser Arbeit blieb am Schluss die Frage offen, ob ich «Salvator mundi» bei der nächsten Versteigerung erwerben würde. Aufgrund der erarbeiteten Erkenntnisse und dem entwickelten «Evangelischen Bildverständnis» kann ich diese Frage nun eindeutig mit «ja» beantworten: «Als evangelischer Christ würde ich würde dieses Christusbild kaufen, aufhängen und mich an seiner Ästhetik freuen! – Vorausgesetzt, dass ich Sponsoren finde».

Im vergangenen Jahr habe ich mich durch eine Fülle von Literatur aus Kirchen- und Kunstgeschichte gearbeitet und lernte damit den reformatorischen Ikonoklasmus besser zu verstehen und in den Kontext einzuordnen. Dabei haben mich die überraschenden Entdeckungen von Ansätzen für ein «Evangelisches Bildverständnis» bei Zwingli besonders fasziniert. Er hat sie zwar nicht ausformuliert, aber das Erkennen von zaghaft begonnen Linien beim reformatorischen Bildgebrauch, wurde zu einem Höhepunkt der Spurensuche.

Es hat mich nach der intensiven kirchen- und theologiegeschichtlichen Forschungsarbeit richtig begeistert, aufgrund dieser Erkenntnisse einen praktischen Vorschlag für ein «Evangelisches Bildverständnis» zu entwickeln. Ein Bildverständnis, das von der erarbeiteten reformatorischen Grundlage ausgeht. Damit ist etwas Neues entstanden, das ich so in der ganzen Fülle der Literatur nicht gefunden habe: Ein Schema, das zwar die Spannung eines «Evangelisches Bildverständnisses» bewusst aushält jedoch gleichzeitig Kontur zeigt und Werte formuliert. Es ist mehr, als eine trockene Definition entstanden. Das Schema ist dynamisch, weil es von diesen Spannungen zwischen Wort & Bild lebt. Darum soll es auch diskutiert werden, damit experimentiert werden und man soll sich sowohl darüber freuen wie auch ärgern dürfen.

Ganz besonders erhellend für mich, war das Füllen der beiden Bild-Kategorien «Bild mit biblischer Referenz» und «Autonomes Bild». Damit eröffnet sich eine grosse evangelische Weite und es birgt die Chance für ein Bildverständnis, das über gängige christliche Motive und nette Dekoration hinauswächst. Dieses Spannungsfeld könnte auch den unzureichenden und schubladisierenden Begriff «christliche Kunst» ersetzen, wobei ich mir bewusst bin, dass ich mit meiner kritischen Anfrage an diesen Begriff, durchaus auch provoziere.

Die Kraft des «missionalen Gemeindebaus» wird im Spannungsbogen zwischen kirchlichem und säkularem Raum sichtbar: Diese beiden Bereiche, lassen sich nicht scharf voneinander trennen, sondern verschmelzen ineinander. Sowohl das Wort, wie auch das Bild, entfaltet seine Wirkung im ganzen Farbfeld des Schemas. Der Aspekt des «missionalen Gemeindebaus» liesse sich natürlich noch weiter ausführen.

Zusammenfassend stelle ich mit Zeindler (2005:22) fest, dass mir die Beschäftigung mit dem reformatorischen Bilderverbot die Augen geöffnet hat: «Der Mensch ist grundsätzlich ein Produzent von

Gottesbildern.» Glaube ist nicht denkbar, ohne dass Menschen sich Vorstellungen und Bilder von Gott machen. Als evangelische Christen sind wir den Reformatoren zwar für ihre klare Abgrenzung vom Kultbild dankbar, stehen gleichzeitig aber in der Verantwortung, das neue weite Feld eines «Evangelischen Bildverständnisses» zu entdecken und für die Kommunikation des Evangeliums zu nutzen.

Nach der theoretischen Arbeit, freue ich mich auf den Weg zurück in die Praxis. Die fünf Lebenszeichen für das «Evangelische Bildverständnis», werden mich dabei begleiten, sei dies im eigenen kreativen Schaffen aber auch in der Gemeindepraxis im kirchlichen und säkularen Raum.

Für mich hat sich diese Forschungsarbeit dann gelohnt, wenn mehr Menschen über bildende Kunst einen Zugang zu Gott finden und ich wünsche mir, dass diese Arbeit einen Beitrag dazu leistet, um die Beziehung zwischen Wort & Bild etwas weniger kompliziert dafür umso befreiter zu gestalten.

Ich schliesse mein persönliches Schlusswort mit einem Zitat von Elias Canetti (2015:115), in dem er seinen Zugang zur Wirklichkeit über Bilder beschreibt:

Denn ein Weg zur Wirklichkeit geht über Bilder. Ich glaube nicht, dass es einen besseren Weg gibt. Man hält sich an das, was sich nicht verändert, und schöpft damit das immer Veränderliche aus. Bilder sind Netze, was auf ihnen erscheint, ist der haltbare Fang. Manches entschlüpft und manches verfault, doch man versucht es wieder, man trägt die Netze mit sich herum, wirft sie aus, und sie stärken sich an ihren Fängen. Es ist aber wichtig, dass diese Bilder auch ausserhalb vom Menschen bestehen, in ihm selbst sind sie der Veränderlichkeit unterworfen.

Dank

*Zuerst danke ich meiner Frau Andrea und unseren drei Kindern Seraina, Gianluca und Gioia, dass sie mir den Freiraum gegeben haben, an dieser MAS zu arbeiten. Weiter bin ich den beiden Kirchen in denen ich in dieser Zeit als Pastor angestellt gewesen bin (bis Sommer 19 in der «Chile Grüze», Winterthur und danach bei der «Evangelischen Freikirche Zug»), dankbar für die Unterstützung während des Weiterbildungsstudiums. Michael Candrian danke ich für die hilfreiche Begleitung als Fachmentor, insbesondere was den Blick auf die reformierte Kirchengeschichte angeht. Barbara Sutter danke ich für das gründliche Lektorat dieser Arbeit. Nicht zuletzt, bin ich allen IGW-Dozenten und Mitstudent*innen dankbar für die wertvollen Impulse für die Gemeindepraxis während dem MAS PT-Studium.*

6 Literaturverzeichnis

Altendorf, Hans-Dietrich und Jezler, Peter (Hg.) 1984. *Bilderstreit - Kulturwandel in Zwinglis Reformation*. Zürich: TVZ.

Altmann, Lothar 2012. *Lexikon der Malerei und Grafik*. Utting am Ammersee: Nebel Verlag.

Baal-Teshuva, Jacob 2017. *Rothko*. Köln: TASCHEN.

Beer, Johannes 2012. *Zeitgenössische Kunst zur Bibel*. Bielefeld: Kerber Verlag.

Belting, Hans 2011. *Bild und Kult - Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: Verlag C.H. Beck.

Belting, Hans 2006. *Das echte Bild - Bildfragen als Glaubensfragen*. München: Verlag C.H. Beck.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. 1987. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

Brühlmeier, Markus. 2019. *Getruckt zu Zürich*. Zeitung zur Ausstellung im Zürcher Grossmünster.

Brunnschweiler, Thomas und Lutz, Samuel u.a. 1951. *Huldrych Zwingli Schriften Bd. I-II*, Zürich: TVZ.

Burrichter, Rita und Gärtner, Claudia 2014. *Mit Bildern lernen - Eine Bilddidaktik für den Religionsunterricht*. München: Kösel-Verlag.

Calvin, Johannes 1997. *Institutio – Unterricht in der christlichen Religion*. Übersetzt von Otto Weber. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener

Canetti, Elias 2015. *Die Fackel im Ohr - Lebensgeschichte*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Cottin, Jérôme 2001. *Das Wort Gottes im Bild - Eine Herausforderung für die protestantische Theologie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Dupeux, Cécile und Jezler, Peter und Wirth, Jean (Hg.) 2000. *Bildersturm - Wahnsinn oder Gottes Wille?* Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung.

Facebook-Statistiken, brandwatch.com. Online im Internet: www.brandwatch.com/de/blog/facebook-statistiken/ [15.4.2020].

Gail, Anton (Hg.) 1986. *Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit*. Stuttgart: Ditzingen.

Garhammer, Erich (Hg.) 2007. *BilderStreit - Theologie auf Augenhöhe*. Würzburg: Echter-Verlag.

- Gräb, Wilhelm und Cottin, Jérôme (Hg.) 2012. *Imaginationen der inneren Welt: Theologische, psychologische und ästhetische Reflexionen zur spirituellen Dimension der Kunst*. In: Religion - Ästhetik - Medien, Band 3. Berlin: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Kebeck, Günther 2006. *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit*. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner.
- Köckert, Matthias 2007. *Die Zehn Gebote*. München: C.H. Beck.
- Körner, Martin 1992. *Bilder als Zeichen Gottes*. In: Zwingliana Heft 19/1.
- Krieg, Matthias 2006. *Das unsichtbare Bild - die Ästhetik des Bilderverbots*. Zürich: TVZ.
- Lange, Günther 2002. *Bilder zum Glauben. Christliche Kunst sehen und verstehen*. München: Kösel-Verlag.
- McLuhan, Marshall 2016. *Das Medium ist die Massage*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung.
- Mennekes, Friedhelm 1995. *Künstlerisches Sehen und Spiritualität*. Zürich und Düsseldorf: Artemis und Winkler Verlag.
- Mertin, Andreas 2002. *Eine Neubewertung des reformatorischen Bilderstreits - Zur Bildethik von Jérôme Cottin*. In: Magazin für Theologie und Ästhetik 17/2002.
- Müller, Marion G., Geise, Stephanie 2003. *Grundlagen der Visuellen Kommunikation: Theorieansätze und Analysemethoden*. Stuttgart: UTB.
- Nigg, Walter 2006. *Rembrandt - Maler des Ewigen*. Ein biografischer Essay. Zürich: Diogenes.
- Nouwen, Henri J.M. 1991. *Nimm sein Bild in dein Herz*. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder.
- Ohly, Friedrich, Gesetz und Evangelium. *Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach - Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst* 1985, Münster: Aschendorf.
- Opitz, Peter 2017. *Ulrich Zwingli - Prophet, Ketzer, Pionier des Protestantismus*. Zürich: TVZ.
- Opitz, Peter und Saxer Ernst (Hg.) 2018. *Zwingli lesen - Zentrale Texte des Zürcher Reformators in heutigem Deutsch*. Zürich: TVZ.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.) 2011. *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Poppe, Sonja 2014. *Bild und Bibel. Die Cranachschule als Malwerkstatt der Reformation*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Richter, Wolfgang 2003. *Biblia hebraica transcripta*, München: EOS.

- Rink, Beat 2009. *Kunst aus christlicher Sicht - SEA Dokumentation*, Zürich: SEA/Arts+.
- Rueb, Franz 1984. *Bildersturm in Zürich*. In: Du: Die Zeitschrift der Kultur, Bd. 44, Heft 11: Kunststoffzeit.
- Rüsch, Martin und Leu Urs B. 2019. *Getruickt zu Zürich - Reformation und Bibel*. Zürich: Orell Füssli.
- Schwebel, Horst 2002. *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*. München: Beck.
- Schwebel, Horst 2018. *Sich auf der Höhe der Kunst ihrer Herausforderung stellen - ein Interview mit Andreas Mertin*. In: Tà katoptrizomena - Das Magazin für Kunst/Kultur/Theologie/Ästhetik, Heft 113.
- Sierszyn, Armin 2000. *2000 Jahre Kirchengeschichte. Bd. 3*. Holzgerlingen: Hänssler-Verlag.
- Sigrist, Christoph (Hg.) 2011. *Die Zürcher Bibel von 1531 - Entstehung, Verbreitung und Wirkung*. Zürich: TVZ Theologischer Verlag Zürich.
- Simmel, Georg 1916. *Rembrandt – ein kunstphilosophischer Versuch*. Leipzig: Kurt Wolff.
- Stadler, Wolf (Hg.) *Lexikon der Kunst*. Bd. 10. Freiburg: Herder.
- Stähli, Marlies 2002. *Bildersturm privat - Das Bekenntnis eines wohlhabenden Zürcher Zunftherrn zur Toleranz in der Bilderfrage*. In: Zwingliana XXIX, 2002.
- Stirm, Margarete 1977. *Die Bilderfrage in der Reformation*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Von Campenhausen, Hans 1957. *Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche*, in: Das Gottesbild im Abendland, Berlin.
- Weinrich, Michael; Mechels Eberhard (Hg.) 1992. *Die Kirche im Wort – Arbeitsbuch zur Ekklesiologie*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchen.
- Zürcher Bibel 2007*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Zwingli, Huldreich 1905-1991. *Huldreich Zwinglis sämtliche Werke*, vol. 1-6.5, Berlin/Zürich: Schwetschke, Heinsius. online im Internet: www.irg.uzh.ch/static/zwingli-werke [1.2.2020].

7 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: «Salvator mundi» 1500, Leonardo da Vinci zugeschrieben (www.de.wikipedia.org «Salvator mundi»)....	1
Abb. 2: Stationen in der Biografie Ulrich Zwinglis.	11
Abb. 3: Ulrich Zwingli, 1549, Hans Asper (wikipedia.org «Ulrich Zwingli»).....	13
Abb. 4: Zählweise des Dekalogs nach Matthias Köckert (Köckert 2013:14).	26
Abb. 5: Klaus Hottiger stürzt 1523 das Wegkreuz von Stadelhofen. Darstellung aus dem frühen 17. Jh. (wikipedia.org «Zürcher Reformation»).	29
Abb. 6: «Verdammnis und Erlösung» 1531, Lucas Cranach d.Ä. (lucascranach.org).	34
Abb. 7: Die Position Zwinglis zwischen den Polen des reformatorischen Bildverständnisses.	37
Abb. 8: Handkolorierter Titelholzschnitt von Hans Leu d. J. für die Zürcher Foliobibel 1545 (ZBZ, Abteilung Alte Drucke und Rara: RRg 34).	40
Abb. 9: Trinitätsdarstellung von Hans Holbein d.J. in der Zürcher Foliobibel von 1531 (ZBZ, Abteilung Alte Drucke und Rara, VIII bis 35 (2. Teil): f. 45v).	41
Abb. 10: «Beschreibung der göttlichen müly» Titelholzschnitt 1521, Hans Füessli, Martin Seger, Ulrich Zwingli (Zürich Zentralbibliothek).	43
Abb. 11: (links) Fontaine, 1917, Marcel Duchamp (wikiart.com «Duchamp Fontaine»).	59
Abb. 12: (rechts) Head of Christ 1939, Georges Rouault (wahooart.com «Rouault - Head of Christ»).	59
Abb. 13: Schema «Evangelisches Bildverständnis».	63
Abb. 14: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 1.....	65
Abb. 15: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 2.....	66
Abb. 16: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 3.....	66
Abb. 17: Tabelle zur Begriffsklärung «Kunst mit biblischer Referenz» und «Autonome Kunst».	67
Abb. 18: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 4.....	68
Abb. 19: Schema «Evangelisches Bildverständnis» - Phase 5.....	69
Abb. 20: «Die Rückkehr des verlorenen Sohnes» um 1668, Rembrandt (wikipedia.org «Rembrandt»).	75
Abb. 21: «Rückkehr des verlorenen Sohnes» 1670, Murillo (wahooart.com «Bartolome Esteban Murillo / Rückkehr-des verlorenen Sohnes»).....	76
Abb. 22: Reflexion Rembrandt am «Evangelischen Bildverständnis».	77
Abb. 23: Portrait 1965, Mark Rothko (sothebys.com «Rothko»).	79
Abb. 24: Rothko Chapel, Houston (rothkochapel.org).	80
Abb. 25: Reflexion Rothko Chapel am «Evangelischen Bildverständnis».....	81
Abb. 26: Tabelle nach Cottin (2002:160).....	101
Abb. 27: (links) Innenraum des Zürcher Grossmünsters (www.de.wikipedia.org Grossmünster Zürich).	102
Abb. 28: (rechts) Beispielbild für eine evangelische Freikirche (Chile Grütze, Winterthur).	102

8 Anhang

Für die weitere Beschäftigung mit unserem Thema kann das folgende Material eine hilfreiche Grundlage sein:

- Eine Tabelle der nachreformatorischen Differenzierung des Bildverständnisses in den drei grossen christlichen Traditionen.
- Exkurs: Die Folgen des Bibelsturms für die kirchlichen Räume
- Eine Auswahl biblischer Schlüsselzitate zum Bilderverbot.
- Zwei Originaltexte Zwinglis, in denen er sich zu Bilderfragen äussert (althochdeutsche Fassungen).

8.1 Nachreformatorische Differenzierung des Bildverständnisses in den drei grossen christlichen Traditionen

	Orthodox	Katholisch	Protestantisch
Theologische Basis	Inkarnation	Sakrament	Kerygma
Bildverständnis	Spur	Symbol	Zeichen
Polarität	Abbild/Urbild	Zeichen/Ding	Zeichen/Bedeutung
Status des Künstlers	Geheiligt (acheiropoietos)	Geweiht (Priester)	Qualifiziert, Professionell
Bezug zum Göttlichen	Transfiguration	Vergegenwärtigung	Trennung
Publikum	Das heilige Volk	Die kirchliche Hierarchie	Kultur

Abb. 26: Tabelle nach Cottin (2002:160).

8.2 Exkurs: Die Folgen des Bildersturms für die kirchlichen Räume

Das Fehlen von Kunstwerken hatte auch Auswirkungen auf die Ästhetik und die Innenarchitektur von reformierten kirchlichen Räumen. Obwohl der Fokus dieser Arbeit nicht auf Architektur liegt, sei ein Blick in protestantische Kirchen an dieser Stelle im Anhang doch gestattet.

Das geräumte Grossmünster ist ein gutes Beispiel dafür und entspricht ungefähr Zwinglis Vorstellung einer protestantischen Kirche. Während die Kirchenfenster nicht angetastet worden sind, wurde die Orgel 1527 abgebaut und erst 350 Jahre wieder eingebaut. Schwebel (2002:55) betont, wie wichtig die Musik für Zwingli gewesen sei. So habe Zwingli bemerkenswerterweise persönlich den Anstoss zur Gründung des «Collegia Musica»⁴⁹ in Zürich gegeben. Eine Schule, an der Musik gepflegt und unterrichtet wurde.

Aber der protestantische Gottesdienstraum soll schlicht sein und das Zentrum des Wort Gottes betonen, so liegt auch eine aufgeschlagene Bibel auf dem Altartisch und mit der Errichtung des Kanzelletners erhält die Predigt des Wortes Gottes einen zentralen Stellenwert im protestantischen Gottesdienst.



Abb. 27: (links) Innenraum des Zürcher Grossmünsters (www.de.wikipedia.org Grossmünster Zürich).

Abb. 28: (rechts) Beispielbild für eine evangelische Freikirche (Chile Grütze, Winterthur).

⁴⁹ Die «Collegia Musica» entstanden an den reformierten Orten in Italien, Deutschland und eben auch Zürich: Liebhaberchöre und -orchester trafen sich zur Pflege des Psalmengesangs im säkularen Raum.

In Bezug auf die Bilder- und schmucklosen Kirchengebäude schreibt Martin Rüschi (2005:7) treffend: «Dass wir im Reden über Gott dabei gar nicht ohne Bilder auskommen, ist das Paradox des Bilderverbots. Auch unsichtbare Bilder des Unsichtbaren sind Bilder.» Das würde nach Rüschi ganz ähnlich für die bilderlosen evangelischen Räumlichkeiten gelten, denen ebenfalls eine gewisse Bildqualität zukomme.

Noch stärker wird die Bilderlosigkeit in freikirchlichen Gebäuden sichtbar. Das Beispiel der «Chile Grütze» in Winterthur steht symbolisch für Kapellen und neuen Gemeindezentren von Freikirchen. Die Infrastruktur ist noch stärker als in der reformierten Landeskirche, funktional und auf die heutige Gesellschaft hin ausgerichtet und nicht mehr sakral. Was gar nicht heissen soll, dass diese Gebäude frei von Ästhetik wären. Und doch hat die Reformation sichtbar ihre Spuren hinterlassen.

Da die Gebäude eine Kirchenkultur und die persönliche Spiritualität mitprägen, scheinen diese Beobachtungen in der Architektur und Raumgestaltung eine gewisse Relevanz für die Entwicklung eines «Evangelischen Bildverständnisses» zu haben.

8.3 Biblische Schlüsselzitate zum Bilderverbot⁵⁰

Die Auswahl und die Kommentierung der biblischen Schlüsselzitate gründet auf der Zusammenstellung von Matthias Krieg (2005:87). Jede Stelle wird in Anlehnung an Krieg knapp kommentiert, wobei im Anhang Zitationsangaben weggelassen werden.

2. Mose 20,4: Das Zweite Gebot

4 Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist.

Das Bilderverbot geht auf den ersten Blick auf diesen einzigen Text zurück. Juden und Reformierte kennen eine Teilung des Dekalogs in zwei Tafeln. Eine mit vier theologischen Geboten und eine mit sechs ethischen. Darstellungsverzicht bedeutet, physisch auf alle Bilderwerke zu verzichten, in denen Gott anthropomorph oder als etwas von ihm Geschaffenen dargestellt wird und als Objekt religiös verehrt wird. Kurz: Geboten sind Vorstellungen von Gott, verboten sind Darstellungen von Gott.

⁵⁰Die biblischen Zitate sind alle der Lutherbibel 1984 entnommen

2. Mose 3, 1b-6.13-14: Mose am Dornbusch

...und trieb die Schafe über die Wüste hinaus und kam an den Berg Gottes, den Horeb. 2 Und der Engel des HERRN erschien ihm in einer feurigen Flamme aus dem Dornbusch. Und er sah, dass der Busch im Feuer brannte und doch nicht verzehrt wurde. 3 Da sprach er: Ich will hingehen und diese wundersame Erscheinung besehen, warum der Busch nicht verbrennt. 4 Als aber der HERR sah, dass er hinging, um zu sehen, rief Gott ihn aus dem Busch und sprach: Mose, Mose! Er antwortete: Hier bin ich. 5 Er sprach: Tritt nicht herzu, zieh deine Schuhe von deinen Füßen; denn der Ort, darauf du stehst, ist heiliges Land! 6 Und er sprach weiter: Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs. Und Mose verhüllte sein Angesicht; denn er fürchtete sich, Gott anzuschauen.

13 Mose sprach zu Gott: Siehe, wenn ich zu den Israeliten komme und spreche zu ihnen: Der Gott eurer Väter hat mich zu euch gesandt!, und sie mir sagen werden: Wie ist sein Name?, was soll ich ihnen sagen? 14 Gott sprach zu Mose: Ich werde sein, der ich sein werde. Und sprach: So sollst du zu den Israeliten sagen: »Ich werde sein, der hat mich zu euch gesandt.

Krieg bemerkt dazu, dass es die Kenntnis des Namens in alten Kulturen haptische Macht bedeutet habe. So drücke die Dornbuschgeschichte eine Gottesvorstellung aus, die einmalig ist. Er entzieht sich und ist unnahbar im Feuer. Jedes Bild von ihm versengt dabei.

2. Mose 32,1-8: Das goldene Kalb

1 Als aber das Volk sah, dass Mose ausblieb und nicht wieder von dem Berge herabkam, sammelte es sich gegen Aaron und sprach zu ihm: Auf, mache uns Götter, die vor uns hergehen! Denn wir wissen nicht, was diesem Mann Mose widerfahren ist, der uns aus Ägyptenland geführt hat. 2 Aaron sprach zu ihnen: Reißt ab die goldenen Ohringe an den Ohren eurer Frauen, eurer Söhne und eurer Töchter und bringt sie zu mir. 3 Da riss alles Volk sich die goldenen Ohringe von den Ohren und brachte sie zu Aaron. 4 Und er nahm sie von ihren Händen und formte das Gold und machte ein gegossenes Kalb. Und sie sprachen: Das sind deine Götter, Israel, die dich aus Ägyptenland geführt haben! 5 Als das Aaron sah, baute er einen Altar vor ihm und ließ ausrufen und sprach: Morgen ist des HERRN Fest. 6 Und sie standen früh am Morgen auf und opferten Brandopfer und brachten dazu Dankopfer dar. Danach setzte sich das Volk, um zu essen und zu trinken, und sie standen auf, um ihre Lust zu treiben. 7 Der HERR sprach aber zu Mose: Geh, steig hinab; denn dein Volk, das du aus Ägyptenland geführt hast, hat schändlich gehandelt. 8 Sie sind schnell von dem Wege gewichen, den ich ihnen geboten habe. Sie haben sich ein gegossenes Kalb gemacht und haben's angebetet und ihm geopfert und gesagt: Dies sind deine Götter, Israel, die dich aus Ägyptenland geführt haben.

Wenn der Dekalog etwas untersagt, dann lässt das auf Praktiken schliessen, die offenbar üblich waren. Diese Szene beschreibt, dass dies nun auch im Volk Israel geschieht: Ein Gottesbild wird gemacht und angebetet.

1. Könige 19,7-13: Elia am Horeb

7 Und der Engel des HERRN kam zum zweiten Mal wieder und rührte ihn an und sprach: Steh auf und iss! Denn du hast einen weiten Weg vor dir. 8 Und er stand auf und aß und trank und ging durch die Kraft der Speise vierzig Tage und vierzig Nächte bis zum Berg Gottes, dem Horeb. 9 Und er kam dort in eine Höhle und blieb dort über Nacht. Und siehe, das Wort des HERRN kam zu ihm: Was machst du hier, Elia? 10 Er sprach: Ich habe geeifert für den HERRN, den Gott Zebaoth; denn die Israeliten haben deinen Bund verlassen und deine Altäre zerbrochen und deine Propheten mit dem Schwert getötet und ich bin allein übrig geblieben, und sie trachten danach, dass sie mir mein Leben nehmen. 11 Der Herr sprach: Geh heraus und tritt hin auf den Berg vor den HERRN! Und siehe, der HERR ging vorüber. Und ein großer, starker Wind, der die Berge zerriss und die Felsen zerbrach, kam vor dem HERRN her; der HERR aber war nicht im Winde. Nach dem Wind aber kam ein Erdbeben; aber der HERR war nicht im Erdbeben. 12 Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer; aber der HERR war nicht im Feuer. Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen. 13 Als das Elia hörte, verhüllte er sein Antlitz mit seinem Mantel und ging hinaus und trat in den Eingang der Höhle. Und siehe, da kam eine Stimme zu ihm und sprach: Was hast du hier zu tun, Elia?

Auch hier klappt die theologische Gottesvorstellung und die religiöse Glaubenspraxis auseinander (fremde Götter werden angebetet). Nun erscheint der unabbildbare Gott nicht in kosmomorpher Gestalt, nicht im Feuer oder als Naturschauspiel, sondern in der „Stimme einer Stille“. Krieg bezeichnet dies als paradoxe Sinnlichkeit.

Johannes 4, 19-26: Die Samariterin am Brunnen

19 Die Frau spricht zu ihm: Herr, ich sehe, dass du ein Prophet bist. 20 Unsere Väter haben auf diesem Berge angebetet, und ihr sagt, in Jerusalem sei die Stätte, wo man anbeten soll. 21 Jesus spricht zu ihr: Glaube mir, Frau, es kommt die Zeit, dass ihr weder auf diesem Berge noch in Jerusalem den Vater anbeten werdet. 22 Ihr wisst nicht, was ihr anbetet; wir aber wissen, was wir anbeten; denn das Heil kommt von den Juden. 23 Aber es kommt die Stunde und ist schon jetzt, dass die wahren Anbeter den Vater anbeten werden im Geist und in der Wahrheit; denn auch der Vater will solche Anbeter haben. 24 Gott ist Geist, und die ihn anbeten, die müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten. 25 Spricht

die Frau zu ihm: Ich weiß, dass der Messias kommt, der da Christus heißt. Wenn dieser kommt, wird er uns alles verkündigen. 26 Jesus spricht zu ihr: Ich bin's, der mit dir redet.

Die Einschätzung der Bilder und der Manifestationen von Heiligkeit werden im NT nicht grundsätzlich anders. Gott soll auch laut NT nicht real an einem Kultort angebetet werden, sondern im «Geist und in der Wahrheit». Das ist eine Ankündigung, dass nach Ostern der «Unabbildbare» wieder der «Ortlose» wird.

Apostelgeschichte 7,44-50: Die Rede des Stephanus

44 Es hatten unsre Väter die Stiftshütte in der Wüste, wie der es angeordnet hatte, der zu Mose redete, dass er sie machen sollte nach dem Vorbild, das er gesehen hatte. 45 Diese übernahmen unsre Väter und brachten sie mit, als sie unter Josua das Land der Völker in Besitz nahmen, die Gott vertrieb vor dem Angesicht unsrer Väter, bis zur Zeit Davids. 46 Der fand Gnade bei Gott und bat darum, dass er eine heilige Stätte finden möge für das Haus Jakob. 47 Salomo aber baute ihm ein Haus. 48 Aber der Höchste wohnt nicht in Tempeln, die mit Händen gemacht sind, wie der Prophet spricht (Jesaja 66,1-2): 49 »Der Himmel ist mein Thron und die Erde der Schemel meiner Füße; was wollt ihr mir denn für ein Haus bauen, spricht der Herr, »oder was ist die Stätte meiner Ruhe? 50 Hat nicht meine Hand das alles gemacht?

Die Verortung Gottes in Heiligtümern hatte offenbar seine Zeit. Nun wird auch der erlaubte Kultort entmythologisiert. Das ist nach Krieg auch ein wichtiges Motiv für die Reformierten geworden: Nicht ein Ort sei magisch und ewig geheiligt, aber eine Gotteserfahrung kann jeden Ort existentiell und augenblicklich heiligen. Krieg weist auf den Kerngedanken hin: Weil der Schöpfer alles geschaffen habe, könne nicht ein Geschaffenes seine ganze Repräsentanz beanspruchen. Alles was ist, kann auf Gott, den ICH-BIN, verweisen.

Apostelgeschichte 9, 1-9: Paulus vor Damaskus

1 Saulus aber schnaubte noch mit Drohen und Morden gegen die Jünger des Herrn und ging zum Hohenpriester 2 und bat ihn um Briefe nach Damaskus an die Synagogen, dass er Anhänger dieses Weges, Männer und Frauen, wenn er sie fände, gefesselt nach Jerusalem führe. 3 Als er aber auf dem Wege war und in die Nähe von Damaskus kam, umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel; 4 und er fiel auf die Erde und hörte eine Stimme, die sprach zu ihm: Saul, Saul, was verfolgst du mich? 5 Er aber sprach: Herr, wer bist du? Der sprach: Ich bin Jesus, den du verfolgst. 6 Steh auf und geh in die Stadt;

da wird man dir sagen, was du tun sollst. 7 Die Männer aber, die seine Gefährten waren, standen sprachlos da; denn sie hörten zwar die Stimme, sahen aber niemanden. 8 Saulus aber richtete sich auf von der Erde; und als er seine Augen aufschlug, sah er nichts. Sie nahmen ihn aber bei der Hand und führten ihn nach Damaskus; 9 und er konnte drei Tage nicht sehen und aß nicht und trank nicht.

Diese Gottesbegegnung von Paulus in der Wüste ist interessant. Er begegnet nicht dem Undarstellbaren, Unnahbaren, sondern dem Auferstandenen: Jesus Christus ist Gott. Offensichtlich lässt sich Gott nicht sehen, aber hören. Er lässt sich nicht mit Bildern erfassen, aber in seinem Wort erkennen.

Amos 5, 21-27: Prophetische Kultkritik

21 Ich hasse und verachte eure Feste und mag eure Versammlungen nicht riechen – 22 es sei denn, ihr bringt mir rechte Brandopfer dar –, und an euren Speisopfern habe ich kein Gefallen, und euer fettes Schlachtopfer sehe ich nicht an. 23 Tu weg von mir das Geplärr deiner Lieder; denn ich mag dein Harfenspiel nicht hören! 24 Es ströme aber das Recht wie Wasser und die Gerechtigkeit wie ein nie versiegender Bach. 25 Habt ihr vom Hause Israel mir in der Wüste die vierzig Jahre lang Schlachtopfer und Speisopfer geopfert? 26 Ihr trugt den Sakkut, euren König, und Kewan, den Stern eures Gottes, eure Bilder, welche ihr euch selbst gemacht habt; 27 so will ich euch wegführen lassen bis jenseits von Damaskus, spricht der HERR, der Gott Zebaoth heißt.

Jesu Tempelreinigung geschah im Sinne der Reinigung des Amos. Mit diesem pervertierten Kirchenkult waren auch die Reformatoren konfrontiert. Die Argumentation Zwinglis, dass die Unterstützung der Armen der bessere Gottesdienst sei, als Kirchenräume auszugestalten, geht also auf die kultkritische Prophetenlyrik zurück.

Jeremia 10, 2-10b: Prophetische Götzenpolemik

2 So spricht der HERR: Ihr sollt nicht die Weise der Heiden annehmen und sollt euch nicht fürchten vor den Zeichen des Himmels, wie die Heiden sich fürchten. 3 Denn die Bräuche der Heiden sind alle nichts: Man fällt im Walde einen Baum, und der Bildhauer macht daraus mit dem Beil ein Werk seiner Hände. 4 Er schmückt es mit Silber und Gold und befestigt es mit Nagel und Hammer, dass es nicht umfalle. 5 Es sind ja nichts als Vogelscheuchen im Gurkenfeld. Sie können nicht reden; auch muss man sie tragen, denn sie können nicht gehen. Darum sollt ihr euch nicht vor ihnen fürchten; denn sie können weder helfen noch Schaden tun. 6 Aber dir, HERR, ist niemand gleich; du bist groß, und dein Name ist groß, wie du es mit der Tat beweist. 7 Wer sollte dich nicht fürchten, du König der Völker? Dir muss man

gehörchen; denn unter allen Weisen der Völker und in allen ihren Königreichen ist niemand dir gleich. 8 Sie sind allzumal Narren und Toren. Was man von den nichtigen Götzen lernt, ist nur Holz. 9 Silberblech bringt man aus Tarsis, Gold aus Ufas; durch den Bildhauer und Goldschmied werden sie hergestellt; blauen und roten Purpur zieht man ihnen an, und alles ist der Künstler Werk. 10 Aber der HERR ist der wahrhaftige Gott, der lebendige Gott, der ewige König.

Auch Jeremia verspottet die Kultbilder. Sie seien nur Kunstgegenstände nicht mehr. Gottes Name ist für ihn Unnennbar. Lieder dieser Art wurden leider auch zur Begleitmusik von Bilderstürmen und Zerstörung von Kunst.

Johannes 1, 1-5. 9-14.16: Der Johannesprolog

1 Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. 2 Dasselbe war im Anfang bei Gott. 3 Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist. 4 In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. 5 Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht ergriffen.

9 Das war das wahre Licht, das alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen. 10 Es war in der Welt, und die Welt ist durch dasselbe gemacht; und die Welt erkannte es nicht. 11 Er kam in sein Eigentum; und die Seinen nahmen ihn nicht auf. 12 Wie viele ihn aber aufnahmen, denen gab er Macht, Gottes Kinder zu werden: denen, die an seinen Namen glauben, 13 die nicht aus menschlichem Geblüt noch aus dem Willen des Fleisches noch aus dem Willen eines Mannes, sondern aus Gott geboren sind. 14 Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit.

16 Von seiner Fülle haben wir alle genommen Gnade um Gnade.

Der Evangelist betont in der Einleitung ins Johannesevangelium die Nähe von Gott und Wort. Christus ist das sichtbare Wort. Gott wird in dem Evangelium sichtbar. Das „Allein in Christus“ der Reformatoren hängt vor allem an diesem Text: Allein in Christus lässt sich Gott sehen.

8.4 Zwei Originaltexte Zwinglis

«Von den bilden»

Aus: «Eine kurze christliche Einleitung», 17. November 1523. In: Huldreich Zwinglis sämtliche Werke, vol. 2. Leipzig: Heinsius, 1908, Corpus Reformatorum 89, 654-658

Der bilden halb, wie sich befunden hat, das die bild von got verbotten sind, sol das billich ouch ein ieder leren, damit die blöden und unwüssenden, bericht und erwachsen, bald das erlyden mögind, das man mit inen handeln sol. Darzuo wirt wol dienen das buechlyn, das kurtzlich ist außgangen von abthuen der bilden; dann es vil kundschaften der gschrift hat.

Welcher aber das nit hette, der lese an disen orten: Exo. 20. [*Ex. 20. 23*] daselbst am end von den silberinen götzen, exo. 34. [*Ex. 34. 12-17*], levit. 19. [*Lev. 19. 4*], levit. 26. [*Lev. 26. 1*], deut. 4. [*Deut. 4. 3. 23-28*], deu. 5. [*Deut. 5. 7-9*], 1. reg. 7. [*1. Sam. 7. 3-6*], nu. 25. [*Num. 25. 4f.*], deut. 4. [*Deut. 4. 3. 23-28*], deu. 7. [*Deut. 7. 5. 25f.*], deute. 11. [*Deut. 11. 16f.*], deut. 13. [*Deut. 13. 6-18*], deut. 27. [*Deut. 27. 15*], Jesue 24. [*Jos. 24. 23*], jud. 10. [*Jud. 10. 6-16*], psal. 96. [*Ps. 96. 5*], psa. 114. [*Ps. 115. 4-8*], Isa. 42. [*Jes. 42. 17*], Isa. 44. [*Jes. 44. 9-20*], Hiere. 10. [*Jer. 10. 2-16*], Hiere. 13. [*Jer. 13. 10*], Ezech. 14., Ezech. 6., Mich. 1. [*Micha. 1. 5-7*], Abacuck 2. [*Hab. 2. 18f.*], 4. reg. 18. [*2. Reg. 18. 4.33-35*], 4. reg. 10. [*2. Reg. 10. 15-30*], 4. reg. 23. [*2. Reg. 23. 4-23*], 2. para. 31. [*2. Chr. 31. 1-7*], 1. Cor. 5. [*1. Cor. 5. 10f.*], act. 15. [*Act. 15. 20. 29*], 1. Cor. 8. [*1. Cor. 8. 4f.*], 1. Cor. 10. [*1. Cor. 10. 19-21*], 1. Cor. 12. [*1. Cor. 12. 2*], Galat. 5. [*Gal. 5. 1. 20*], 1. Thess. 1. [*1. Thess. 1. 9*], 1. Petri 4. [*1. Petr. 4. 3*], 1. Jo. 5. [*1. Joh. 5. 21*].

Diser angezeygten orten verbiend etliche die bild oder götzen, etliche verspottend sy, ettliche leerend, wie man die abthuen sol. Darinn aber gevarlich ze faren ist, das nit üfels daruß entspringe. Denn, für das die Christenmenschen recht bericht werdend, wie man inen ghein eer enbieten sol, so mag man demnach deß bas geduld haben, bis das die blöden ouch harnach kummend, das man sölchs mit merer verhellung volbringen mag. Etliche ort ruemend, die sy abgethon habend.

Hie widerfechtend etlich sölicher gstat: Diß gebott beruert allein die Juden unnd uns Christen nit. Denen man also antwurt geben sol, das dise zwey teyl: "Du solt nit frömbd gött haben [*2. Mos. 20. 3*]" und "Du solt ghein bild noch glychnus haben [*2. Mos. 20. 4*]" glych als ein huot und erklären sind des ersten gebottes: Du solt in einen got vertrauen. Besich deut. 5. [*Deut. 5. 6*], so spricht got: Ich bin din herr got, der dich uß Egypten gefuert hab, etc.

Sich, das ist das erst gebott, darinn sich gott harfür stelt für unseren got. Ietz verbüt er die ding, die uns möchtind von im abfueren, und spricht glych daruff [*Deut. 5. 7*]: Du solt nitt ander gött nach mir oder inminem ansicht haben. Und das ist ein weg, durch den die kinder Israels offft sind abgefueert und wir Cristen derglychen. Denn welcher hilff und trost by einer creatur gsuocht hat, die der gleubig allein by

got suochen sol, der hat im selbs ein frömbden got gemacht; denn ie das ein gott eins ieden ist, zuo dem er sin zuoflucht hat.

Also ist das ein stuck, das uns von got ziehen mag: frömbde göt. Das ander stuck, das uns abfueren mag, sind bilder. Darumb verbüt sy got zum ersten [*Deut. 5. 8*]: Du solt dir ghein geschnitzt bild machen, noch glychnus oder contrafactur der dingen, die im himel, uff erd oder in dem wasser sind. Sich, man sol schlechtlich nit machen. Und ob wir sy etlichen weg ie mueßtind vor uns haben, als Danielen und andren beschach Dann. 3., so spricht er [*Deut. 5. 9*]: Du solt inen ghein zucht - weder mit biegen, neigen, eerenbieten; denn das heißt diß wort schahah [הקש] - enbieten, und ouch ghein dienstbarkeit bewysen. Diß zeigend die latinischen wort ouch gnuog an "du solt sy nit anbetten; ouch inen ghein eer bewysen." Das man sy in den templen hat, das ist ye den bilden eer enbotten. Und da man spricht "Ich bett sy nit an; sy lerend mich und manend", das ist alles ein fabel.

Got redt hie nit von dem anbetten, das wir verston wellend: er ist darüber; darumb, daß er wol weyßt, das ghein wyser ein bild anbettet. Er verbüetet aber hie alle eere, also, das man vor inen nitt nigen, biegen, knüwen, zünden noch reucken sol. Eret man sy nit, was thuond sy denn uff dem altar? Ja, man eeret sy nüt minder denn die Heyden ire bilder der abgöten; die hand sy genempt nach dem namen des abgots. Also hand ouch wir gethon. Wir nennend die höltzer mit dem namen der säligen. Ein holtz nennend wir Unsere Frowen und die Muoter gottes, das ander nennend wir S. Niclaussen etc. Und schryend, die sölichs thuond, man welle die eer der heyligen vernüten; unnd sy vernütend die heyligen, so sy die götzen mit irem namen nennend. Daß aber die bild uns lerind, ist ouch letz.

Wir söllend allein uß dem wort gottes gelert werden, aber die tragen pfaffen, die uns on underlaß soltend gelert haben, die habend uns die leer an die wend gemalt, und sind wir armen einvaltigen der leer damit beroubt, und sind an die bild gefallen und hand sy geert.

Wir hand ouch angehebt by den creaturen suochen, das wir allein by gott soltend suochen. Und da sy uns oft soltend gelert haben, hand sy die leer lassen ston, unnd habend oft dafür meß gehalten, das wir einvaltigen nit verstanden habent und iro der merteil ouch, bis das es darzuo ist komen, das wyt der merer teil der Christenmentschen nit gwüsst hat, in welchem wesenlichen stuck doch der mensch sälig werd.

Ja, etlich habend uns erbärmklich mit iren fabeln von den heyligen vom waren got an die creatur gewendt. Da man aber inredt, die bild sygind uns im nüwen testament nit verbotten, ist ouch letz; denn wo man findet im nüwen testament "idolum" oder "simulachrum", da solt man im tütsch lesen: bilder oder glychnussen. Laß sich hie nieman irren, ob er in dem nüwlich ußgangnen nüwen testament an den vorgezeygten orten findt dis wort "abgöt" oder "frömbde gött"; es solt all weg dafür ston "bilder" oder "glychnusen". "Idolon, hemoen [!]" spricht Hesichius "ist den Latinen simulachrum", tütsch: ein bild oder glychnus. Ietz bsich 1. Jo. 5. [*1. Joh. 5. 21*]: Lieben kinder, huetend üch vor den bilden! und andre ort, und luog demnach, ob die bild ouch im nüwen testament verbotten sygind oder nit. Act. 15. [*Act.*

15. 20] ist ein bericht der Christen zuo Hierusalem, das sich die Christen söllind hueten vor vermaßung der bilden.

Darzuo so wir sprechend: "der heylgen bilder zeygend uns an, was sy gethon und gelitten habend, das wir ouch also thuegind", hie sol man uns fragen, wenn doch unser werck grecht sye. Muessend wir ie sprechend: So es im glouben, der ouch die liebe gottes ist, beschehind, so gevallend sy got 1. Cor. 13. Wyter fragt man uns: Uß was grund hand die heiligen sölchs geton? Werden wir sprechen: Uß warem glouben. Ietz sol man uns zeygen, wo man iren glouben gemalet oder gebildet hab, so können wir inn nit zeigen, denn in iren hertzen. So muoß ie volgen, daß ouch wir lernen muessend den glouben notwendig in unseren hertzen sin, wellind wir ützig gotsgevelligs thuon. Den mögend wir ab den wenden nit erlernen, sunder wir muessend inn allein von dem genädigen ziehen gottes us sinem eignen wort lernen. Sich, hie erfindend wir, daß uns die bild nun an usswendige blödigkeit fuerend, und mögend das hertz nit glöubig machen.

Also sehend wir wol usserlich, was die heiligen geton habind; aber den glouben, darus alle ding bschehen muessend, mögend uns die bild nit machen. So wir nun den glouben luter und unbefleckt habend, sich, so werdend wir unser selbs spoten, das wir so einen unwüssenden, blöden glouben hand gehebt, das wir gewennet, sy manind uns, so es doch alles ytel ist on den glouben.

Hie tuot man noch einen gegenwurff: Also zimmte sich einem nit ein geschicht ze malen in sinem hus, noch einigerley gestalt, gebluemt oder usgestochen. Nun sehend wir die zwey cherub und die gwürckten oder gestickten tuecher ouch mit den cheruben und den erinen schlangen und die knöpff und gilgen und phialen an dem liechtstock und gebluem am ephod im alten testament; ouch 3. reg. 6. [1. Reg. 6.], das Salomon cherubin, palmen und menigerley gemeldes im tempel hat lassen machen, so schön, als ob es uß den wenden harus gewachsen wäre. Darumb uns one zwyffel ouch zimpt, söliche gemeld oder bilder haben.

Antwort: Das ist gwüß, das got alle gestalten und bilder nun darumb verboten hat, das man nütz anheben neben imm oder gheiner creatur eer embiete näbend imm, als man deut. 4. [Deut. 4. 1-28] wol verstan kan.

Darus wir nun wol mercken mögend, das sölich gestalten, die nimmer für gött und helffer angenommen werden mögend als gebluem und löwenköpff, flügel und derglychen, nit verboten sind; dann Salomon hette söliche böum und gebluem in 'n tempel nit lassen machen, noch got an den liechtstock gheissen machen, wo sy hettind die geverd der abgöttery mögen gebären.

Aber die bilder, die gemeld, die wir in den templen habend, ist offenbar, das sy die geverd der abgöttery geborn habend. Darumb sol man sy da nümnen lassen, noch in dinem gmach, noch an dem merckt, noch ienen, da man inen einigerley eer anthuot. Voruß sind sy in den templen unlydenlich; denn alles, so wir darinn habend, ist uns groß. Wo sy in geschichteswyß ieman hette one anleytung der eerenbietung usserthalb den templen, möchte geduldet werden.

So ferr aber man sich anhuebe darvor bucken und eer enbieten, sind sy nienen uff dem erdrich ze dulden; denn sy kurtzlich ein hilff der abgöttery sind oder die abgöttery gar.

«Von den bilden wegen ist dis ein einhällige meinung aller zugesatzten xin»

Aus: «Ratschläge betreffend Messe und Bilder» 10.-19. Dezember 1523, Nr. 29. III. In: Huldreich Zwinglis sämtliche Werke, vol. 2. Leipzig: Heinsius, 1908, Corpus Reformatorum 89, 814-815

1. [Erstens] ist unser meinung, das man ietz angeends die tafeln zuo und nümnen uf tueye bis uf wyteren bescheid. Man tuot sy doch in der vasten zuo und verhenckt die andren bild. Aber die silbrinen, guldinen oder sust zierlichen bild, die sol man nit me harfür tragen weder zuo hochzytlichen noch andren tagen, sunder man sol den höchsten schatz des worts gottes in die hertzen der menschen, nit die götzen in die gsicht tragen.

2. Demnach lassend wir 's by letst usgangnem gbott blyben, also, das nieman ghein bild weder yn noch us den templen tuon sol, er hab sy denn zuovor darin geton, oder so ein gantze kilchhöre mit merer hand sy erkannte darus ze tuon, und das alles ohne schmach, spott und allenfantz und alles, das muotwilliklich ieman verergren mag.

[3.] Zum letsten: Sidmal es sich ietz offft erfunden hatt mit dem wort gottes, das die mess nit ein opfer ist, ouch der bilden halb, das man die nit haben sol, und aber daby etliche pfaffen in unser statt für und für mit ufruerigen, irrigen, ungegründten Worten darwider fechtend, ist unser entlich meinung etc., mit denen ze reden der oder diser gestalt, mit pēnen oder berouben der pfruonden etc., nachdem sy us dem wort gottes nütz harfür bringend etc.