

hingewiesen worden, dass in der traditionellen Stilgeschichte der Anteil der Auftraggeber an der Formfindung unzulässig ausgeblendet worden ist. Andererseits wird man in Abwandlung eines bekannten stilgeschichtlichen Diktums aber auch feststellen müssen, dass nicht alle Formen zu allen Zeiten und an allen Orten wählbar sind. Es ist der historisch jeweils erreichte Entwicklungsstand der Stilformen, der für die Bauherren und Baumeister einen Planungs- und Entscheidungshorizont eröffnet und der zugleich festlegt, welche Formen gewählt, zitiert, kombiniert oder neuentworfen werden können. Die kulturellen und sozialen Normierungen des Stildiskurses ermöglichen, regulieren und beschränken mithin die Kommunikationsprozesse im Medium der Baukunst. Denkbar wäre deshalb auch eine alternative theoretische Konzeption, um die Salvatorkirche zu untersuchen. Sie könnte davon ausgehen, dass historische Stilformationen und individuelle Formenwahl keineswegs im Gegensatz zueinander stehen, sondern zusammengehören wie Sprache und Sprechen, wie Geschichte und menschliches Handeln.

KLAUS LANGE
Ennepetal



Christian Hecht; Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren; Berlin: Gebrüder Mann Verlag 2012; 608 S., 72 Abb.; ISBN 978-3-7861-2622-5; € 79

Mit seinem Werk *Katholische Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren* legt Christian Hecht die aktualisierte und vollständig überarbeitete Fassung seiner gleichnamigen Dissertationsschrift von 1994 vor.¹ In vier Hauptteilen mit zahlreichen Unterkapiteln verleiht Christian Hecht der Bildertheologie der frühen Neuzeit zugleich Kontur und Tiefe. Zunächst widmet er sich ausgewählten Texten sowie ihren jeweiligen Adressaten. Diese Schriften verankert er im zweiten Teil in der Theologie und Philosophie ihrer Entstehungszeit. Im dritten Hauptteil wendet er sich der Praxis der Bilder und ihren konkreten Anwendungskontexten zu. Exkurse zu einzelnen Werken und Fallbeispielen machen dabei die erstaunliche Flexibilität der Bildertheologie in der Anwendung deutlich. Zum Abschluss kommen einzelne Bildprogramme und Ikonografien zur Sprache. Komplettiert wird Hechts umfassende Untersuchung durch einen Quellen-

¹ Siehe dazu Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Diss. Passau 1994; Berlin 1997.



Burkhard Schramann, *Die menschliche Seele betrachtet die Passion Christi. Speculum Passionis. Das ist Spiegel des bitteren Leydens und Sterbens Jesu Christi*, Salzburg 1663, Frontispiz (92)

anhang, der einzelne Textauszüge – wie beispielsweise aus dem Bilderdekret des Trienter Konzils – zum vertieften Studium in Original und Übersetzung enthält.

Die Verbindung von theoretischen Texten und Bildern einerseits und deren Praxis und Gebrauch auf der anderen Seite zieht sich wie ein roter Faden durch Hechts umfangreiche Arbeit und macht eine der grundlegenden Qualitäten der Untersuchung aus. Gleich zu Beginn stellt der Autor die entscheidende Hauptthese auf, die in zahlreichen Abwandlungen immer wieder aufgegriffen wird: „Die Bildertheologie der frühen Neuzeit ist im Kern die orthodoxe Bildertheologie, die bereits während des byzantinischen Bilderstreits formuliert wurde“ (11). Hecht macht dadurch deutlich, dass die katholische Bildertheologie in der frühen Neuzeit nicht etwa durch Neuerungen gekennzeichnet war, sondern in erster Linie durch das Traditionsprinzip und die Bewahrung der Lehre vom heiligen Bild. Unter dem Druck der Bilderstürme und der Reformationszeit musste die Bildertheologie, die bereits seit dem Zweiten Konzil von Nicäa 787 n. Chr. vollständig ausgeprägt war, erstmals nach außen hin verteidigt werden. Die Bilderlehre wurde somit erst vor der historischen Folie des entstehenden Protestantismus zur ‚katholischen Bildertheologie‘.

Hecht beginnt seine Studie mit dem 1563 verabschiedeten Bilderdekret des Konzils von Trient (17–20), das als nicht dogmatisches Reformdekret das Zweite Konzil von Nicäa bestätigte.² Die anschließend besprochenen Traktate lassen sich hinsichtlich ihrer bildertheologischen Positionen innerhalb der hier herausgearbeiteten Koordinaten verorten. Die Gebundenheit der Autoren der frühen Neuzeit an die alten Tra-

2 Dekret vom 3. Dezember 1563: *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum, et sacris imaginibus*.



Johann Wilhelm Stör: Urbild und Abbild.
 Heinrich Niderndorff, *Doctrina Ethicae Christianae* (Abb. 1)

ditionslinien der Bildertheologie wird somit sichtbar. Die katholische Bilderpraxis war durch diese Tradition abgesichert, durch frühere Konzilsbeschlüsse dogmatisch verankert und nicht zuletzt durch die Autorität der Kirchenväter gestärkt. Das Dekret macht deutlich, dass man Bilder haben und sie auch verehren soll. Explizit wird dabei der Zeichencharakter der Bilder betont, denn die Verehrung wird nicht dem Bild, sondern dessen Urbild zuteil. Hecht stellt vor allem heraus, dass das Dekret keine konkreten Bilderverbote aufführt, sondern diese an die Bischöfe als Kontrollinstanz der Bilder und ihres Gebrauchs delegiert. Diese entscheiden im Einzelfall, ob die Bilder als untergeordneter Teil des Kirchenschmucks, der *ornamenta ecclesiae*, moralisch und theologisch korrekt waren. Damit wird deutlich, dass der Terminus der ‚Tridentinischen Bildervorschriften‘ nicht im Sinne konkreter Vorschriften gesehen werden kann, die ohnehin nur der Papst erlassen konnte.³ Während es vor der Reformation durchaus kritische Stimmen auch innerhalb der katholischen Kirche gegeben hatte, wurden nun problematische Punkte ausgelassen, da es um eine Bestätigung und Verteidigung der katholischen Bildertheologie und ihrer Tradition vor den ‚Bilderfeinden‘ ging. Die dogmatische Festlegung erfolgte 1564 im sogenannten ‚Trienter Glaubensbekenntnis‘, der *Professio fidei tridentina*, in dem die katholische Glaubenslehre weiter gefestigt und zusammengefasst wurde.

Nach dieser Einführung in die Grundlagen der Bildertheologie kommt Hecht zum titelgebenden Kernstück seiner Studie – der bildertheologischen Traktatlitera-

³ Papst Urban VIII. verbot beispielsweise 1625 die Darstellung von Nimben für nicht anerkannte Heilige (22).



*Hieronymus Wierix,
Das Abgarbild (204)*

tur. Insbesondere das Traktat des flämischen Theologen Johannes Molanus (1533–1585) machte seinen Verfasser zur Autorität auf dem Gebiet der Bildertheologie (32–35).⁴ Sein Werk, das sich theologisch ganz innerhalb der dogmatischen Beschlüsse bewegte, zog eine breite Rezeption nach sich. Der Fall des Bischofs und Kardinals Gabriele Paleotti (1522–1597) ist dagegen beinahe konträr gelagert (35–37). Paleotti wollte einen ikonografischen Bildindex schaffen,⁵ der – die Konzilsbeschlüsse auslegend – als Richtlinie dienen sollte.⁶ Die teils als eigenmächtig empfundenen Interpretationen Paleottis stießen in kirchlichen Kreisen auf wenig Gegenliebe, was sich in der vergleichsweise geringen Rezeption seines Werks niederschlug. Der hohe systematische Stellenwert der Bildertheologie als Dogma stand der praktischen Auslegung entgegen.

Dennoch spielte die Bildertheologie auch innerhalb der gesamten geistlichen Literatur eine Rolle (39–63). Hecht sichtet und analysierte für seine Studie zahlreiche Schriften von der Kontroverstheologie bis hin zur Kirchengeschichte oder Kunsttheorie – um hier nur wenige zu nennen. Dabei stellt er heraus, dass Bildertheologie und damit der richtige Umgang mit den Bildern eben nicht nur dem religiösen Fachpublikum der lateinischen Traktate vorbehalten war, sondern als religiöser Allgemeinplatz galt, wie es die anwachsende Predigtliteratur und zahlreiche Katechismen bezeugen. Bezeich-

4 Johannes Molanus, *De Pictoris Et Imaginibus Sacris, Liber Vnus: tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus*, Löwen 1570.

5 Gabriele Paleotti, *De Imaginibus Sacris, Et Profanis ... Libri Quinque*, Bologna 1585.

6 Die letzten Bücher hätten diese ikonografischen Aussagen enthalten sollen, sind jedoch nicht vollständig überliefert.

nend ist, dass die bildertheologischen Ansätze immer an die Tradition gebunden bleiben, während die Anzahl der Abhandlungen, die von einer verstärkten Beschäftigung mit der Bilderfrage in der frühen Neuzeit zeugt, stetig ansteigt.

Doch welcher Bildbegriff liegt der Bildtheologie zugrunde? Was wird als Bild aufgefasst und welchen Nutzen haben Bilder? Diese Fragen beantwortet Hecht anschaulich, indem er den weiten Bildbegriff der frühen Neuzeit herausarbeitet (73–134). Der Bildbegriff wird grundlegend durch die Ähnlichkeit und den Bezug eines Abbildes zu seinem prototypischen Urbild konstituiert. Dieses Konzept der *imitatio* lässt sich über mittelalterliche Autoren wie Thomas von Aquin oder Johannes von Damaskus bis hin zu Plato zurückverfolgen. Auch der christlichen Trinitätstheologie und der Christologie liegen Ähnlichkeitskonzepte zugrunde. Diese ‚Lehre vom Prototyp‘ war allgemein akzeptiert und wurde häufig durch den Gedanken einer Spiegelung dargestellt. Zahlreichen Visualisierungstraditionen, wie beispielsweise der des *vera icon*, liegt diese Vorstellung zugrunde. Verehrt wurde dabei immer nur das Urbild, niemals das Abbild, wie schon im Zweiten Konzil von Nicäa betont wurde. Das Bild ist somit niemals ‚original‘, sondern immer ‚relational‘ zu seinem Urbild hin zu denken. Die protestantische Theologie wollte den Bezug auf den Prototyp als ‚Scheinargument‘ enttarnen und warf der Gegenseite Idolatrie vor. Bildertheologisch gesehen galt jedoch auch auf katholischer Seite die Verehrung niemals dem Abbild, sondern immer dem heiligen Prototyp. Die katholische Bilderverehrung ist theologisch daher nicht als Missbrauch zu deuten, denn dieser entsteht erst durch falsche Bilderverehrung, die dem materiellen Objekt und nicht dem Urbild gilt (150–162).

Um die sakralen Bilder und ihren Gebrauch weiter abzusichern, beruft sich die katholische Bilderlehre im Laufe des 16. Jahrhunderts auf ihre Tradition, die als irrtumsfrei gilt, weil sie sich auf die apostolische Tradition berufen kann. Für die Reformatoren hingegen war die Tradition alleine kein Legitimationsgrund. Auf katholischer Seite bildeten sich daher Legitimationsargumente verstärkt heraus (163–244), die vor allem mittels des Schriftbeweises das Bilderverbot des Dekalogs aufhoben. Grundlegend ist dabei die Vorstellung von Gott als erstem ‚Bildner‘ des Menschen und der Schöpfung sowie der Verweis auf von Gott selbst gewollte Bildwerke wie die Eherne Schlange oder die Cherubim. Auch die Menschwerdung Christi im Neuen Testament ist von zentraler Bedeutung für die Bilderlehre. Diesen Legitimationsstrukturen gibt Hecht mit konkreten Beispielen von Bildtypen Kontur, die von Beginn an überliefert sein sollen und damit Authentizität besitzen. Dazu gehören unter anderem die sogenannten Abgarbilder (*Mandyllion*), die auf Christus selbst zurückgehen sollen, die nicht von Menschenhand gemachten *Acheiropoieta* wie das Turiner Grabtuch oder das Schweißstuch der Veronika sowie die Lukasbilder, die der Evangelist Lukas selbst gemalt haben soll. Der Nutzen der heiligen Bilder als Mittel der Lehre, der Erinnerung und als Bekenntnis des Glaubens wird damit gesichert.

Nach der umfassenden theoretischen Begründung und Legitimierung der Bildertheologie in Wort und Bild wendet sich Hecht der Bildpraxis zu. Wie wurden Bilder und ihr konkreter Gebrauch kontrolliert, zumal gerade auch das Trienter Konzil die Einzelentscheidungen den Bischöfen anvertraut hatte? Nach welchen Bewer-

tungskriterien konnten diese häretische Bilder erkennen? An dieser Stelle kann wiederum das Traktat des Johannes Molanus Aufschluss geben, dessen Meinung in Bezug auf die häretischen Bilder mehr als eindeutig ist: Innerhalb der katholischen Kirche gibt es keine Irrtümer, allenfalls Bilder, die zum Irrtum Anlass geben könnten. Häretische Bilder sieht Molanus ausschließlich aufseiten der protestantischen Konfessionen. Meistens fallen unter seine Zensuren Bilder, die von polemischer Natur sind, wie beispielsweise der Papst als Antichrist, oder Bilder, die Reformatorenporträts enthalten. Als konfessionell verschieden erweisen sich daher nicht die sakralen Bildthemen selbst, sondern nur die äußeren konfessionellen ‚Marker‘.

Auch wenn der folgende Teil in der Gesamtstruktur lediglich als *Exkurs* betitelt ist, kann es als Verdienst des Autors betrachtet werden, insbesondere sakrale Bildthemen mit einzubeziehen, die bislang einer starken konfessionellen Wahrnehmung in der wissenschaftlichen Rezeption unterlagen (299–302). Gerade zeitgenössische Aussagen von katholischen Theologen können als Gradmesser dafür dienen, welche Bilder als häretisch eingestuft wurden und welche nicht. So betrachteten weder Johannes Molanus noch Jacob Gretser den häufig als Inbegriff der protestantischen Bildkunst betrachteten Bildtypus von *Gesetz und Evangelium* oder *Gesetz und Gnade* als ketzerisch. Im Gegenteil: Gretser untermauerte die Argumentation seines Kreuztraktates durch eine seiner Meinung nach besonders katholische Darstellung und wählte als dafür passende Illustration eine Variante des heute als programmatisch protestantisch wahrgenommenen Rechtfertigungsbildes. Dieses wurde nicht als häretisch eingestuft, sondern sollte das Fortbestehen katholischer Bildformen im Protestantismus aufzeigen. Hier offenbart sich die Offenheit des Mediums Bild in der Rezeption durch den Betrachter, der den Bildtypus entweder in der protestantischen Leseweise als gleichzeitiges Geschehen auffassen konnte oder im katholischen Sinne als heilsgeschichtliches Nacheinander. Die konfessionelle Ausrichtung ergibt sich dabei aus dem konkreten Anschauungskontext, nicht jedoch aus dem Bildthema selbst. Hecht beendet den Exkurs mit einer zwar spekulativen, aber dennoch aussagekräftigen Gedankenspielerei, die dem in der Forschung konfessionell stark vereinnahmten Cranach gilt: „Wäre Lucas Cranach vor ein Inquisitionstribunal gestellt worden, hätte man ihn nicht wegen seiner Rechtfertigungsbilder verurteilt, vielleicht aber wegen seiner Lutherporträts.“ (302)

Vor diesem Hintergrund kann Hecht deutlich machen, dass ein Index der verbotenen sakralen Bilder weder benötigt noch gewünscht war, so sehr Gabriele Paleotti dies auch angestrebt hatte. Während es besonders in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts wiederholt zu Hausdurchsuchungen und Verbotslisten häretischer Schriften kam, den *Indices Librorum Prohibitorum*,⁷ war ein Index der verbotenen Bilder weder praktisch durchführbar noch theologisch begründbar. In der Regel waren bereits existierende Bilder durch das Traditionsprinzip innerhalb der katholischen Kirche geschützt. Dennoch gab es Mäßigungs- und Korrekturfaktoren, die den amtierenden Bischöfen an die Hand gegeben waren.

7 Siehe beispielsweise den Löwener Index von 1546.

Das Augenmerk wurde insbesondere nach dem Tridentinum verstärkt auf ein Zurückdrängen unkeuscher, zu üppiger oder sündhafter Darstellungen gerichtet (336–354). Der Begriff der *lascivitas* war dabei in seiner Bedeutung offener angelegt als der moderne Begriff der Laszivität und umfasste insbesondere bei den sakralen Bildern allgemeine Verstöße gegen das angemessene Dekor. Als weitere Kategorie der Mäßigung und Kontrolle hebt Hecht die *veritas historica* hervor, die für Johannes Molanus und viele andere Autoren grundlegend war (380–387). Die Frage nach der historischen Wahrheit betrifft häufig weniger die Bilder, als vielmehr die Texte und ihre Unterscheidung in kanonische biblische Bücher und apokryphe Texte. Der *veritas historica* stand häufig die Bildtradition entgegen, die wiederum durch das Traditionsprinzip legitimiert war. Gerade bei neueren Themen war es daher einfacher, die *veritas historica* zu wahren. Die vermehrte Darstellung historischer ‚Realien‘ in Bildern des 16. Jahrhunderts und die Wurzeln der frühneuzeitlichen Archäologie sind in diesem Kontext zu verstehen. Hecht charakterisiert daher die Kategorie der *veritas historica* als Begleiterscheinung der katholischen Bildertheologie. Gerade weil auf katholischer Seite die Forderung nach der *veritas historica* häufig von der Tradition überdeckt wurde, forderte man sie auf reformatorischer Seite umso stärker, denn hier spielte das Traditionsprinzip eine weniger große Rolle.

Die Argumentationsstrukturen, die dieser Bildkritik zugrunde liegen, macht Hecht an ausgewählten Bildern anschaulich. Als prominentes Beispiel gilt hier Michelangelos *Jüngstes Gericht* in der Capella Sistina (420–445). Obwohl das Bild durch das Traditionsprinzip, die *veritas historica*, oder auch den Verweis auf die alleinige Sündhaftigkeit im Blick des Betrachters geschützt war, wurde Kritik aus reformorientierten Kreisen laut. Pietro Aretino forderte das Bedecken der nackten Gestalten zuerst. Nach etlichen Kontroversen ließ man 1564 schließlich durch Daniele da Volterra schützende Tücher über die allzu störend Nackten malen. In anderen Fällen – so beispielsweise bei der Diskussion um Paolo Veroneses *Gastmahl im Haus des Levi* – wurde zur Lösung des Problems schlicht ein anderer Bildtitel gewählt (329–336).

Vor dem Hintergrund dieser aussagekräftigen Beispiele wird nochmals greifbar, wie wenig in Bezug auf konkrete Bilder tatsächlich geregelt war und wie flexibel die Bildertheologie in der Bildpraxis zur Anwendung kam. Konfessionelle Konflikte bezogen sich selten auf einzelne Bildthemen, sondern spielten sich vielmehr auf der Ebene der Erlaubtheit von Bildern und ihrer Verehrung ab. Katholische Bildwerke konnten so auch im Protestantismus bestehen bleiben, wurden aber im jeweiligen Verwendungskontext umgedeutet. In diesem Licht erscheinen auch die sich hartnäckig haltenden Vorstellungen einer spezifischen protestantischen Ikonografie oder späterer gegenreformatorischer Bildthemen hinfällig.⁸ Auch eine konfessionelle Kon-

8 Hecht hält am kontrovers diskutierten Begriff der Gegenreformation fest (11), um die Unterschiede zwischen den Konfessionen sichtbar zu machen. Den Begriff der Konfessionalisierung lehnt er hingegen ab, auch wenn diese These für die Kunstgeschichte fruchtbar gemacht werden konnte, siehe dazu beispielsweise Birgit Ulrike Münch, *Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600*, Regensburg 2009.

notation von Stil („vor- oder nachtridentinischer Stil“ oder „Jesuitenstil“) wurde in der frühen Neuzeit nicht wahrgenommen. Das historisch so folgenreich bewertete Tridentinum hatte auf der Bildebene höchstens im Einzelfall ikonografische Auswirkungen. Hecht folgert daraus pointiert: „Das spezifisch ‚Gegenreformatorische‘ kann also nicht im Formalen gesucht werden, es besteht in der Bewahrung der alten Inhalte – vor dem Hintergrund der Reformation.“ (413).

Abschließend fügt Hecht seinen Ausführungen einen ikonografischen Teil an, in dem er exemplarisch einzelne sakrale Bildthemen wie Darstellungen Gottvaters oder der Passionsszenen bespricht. Hier zeigt sich am ikonografischen Einzelbeispiel die Gebundenheit der Bilder an die kirchliche Tradition, das Ringen um die *veritas historica* und ihre ‚richtige‘ Textgrundlage und das angemessene Dekor der Darstellung. Dieser Teil erscheint – aus kunsthistorischer Sicht – teilweise sehr knapp geraten. Angesichts der immensen Tiefe und Breite von Hechts Untersuchung kann dies jedoch kaum zu Kritik verleiten und sollte vielmehr Anlass zur weiteren fruchtbaren Auseinandersetzung geben.

Christian Hecht ist ein ebenso umfassendes wie argumentativ überzeugendes Werk gelungen, das es verdient hat, von Kunsthistorikern, Historikern, Literaturwissenschaftlern und Theologen gleichermaßen gelesen zu werden und zur Grundlage zahlreicher weiterer Studien zu werden. Eine derart fundierte und eingehende Betrachtung von theologischen Positionen einerseits und den konkreten Anwendungskontexten, in die religiöse Bilder eingebunden waren, lag bislang nicht vor. Jedoch lässt die Textmenge und -dichte einen schnellen Überblick für den Leser kaum zu. Auch werden häufig grundlegende Informationen als gegeben vorausgesetzt, was jedoch im besten Fall – zusammen mit dem Quellenanhang, dem ausführlichen Glossar und dem Literaturverzeichnis – zu einer vertieften Lektüre und weiterführenden Recherche führt. Hechts Werk hat somit nicht den im Titel bescheiden gewählten Rang einer Studie für sich in Anspruch zu nehmen, sondern ist als Grundlagenwerk zur katholischen Bildertheologie der frühen Neuzeit zu bewerten. Insbesondere für Kunsthistoriker, die sich bislang nicht eingehend mit den theologischen Quellschriften der frühen Neuzeit auseinandersetzen konnten, sollte das Werk Hechts zu einer unersetzbaren Lektüre werden, um den Stellenwert und Nutzen der Bilder im systematisch-theologischen Bereich, im Schrifttum der Zeit und in ihren jeweiligen konkreten Anwendungskontexten verorten zu können.

KATHARINA FRANK

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart