

# Wo sind die Idole?

Mateusz Kapustka  
**Die Abwesenheit der Idole.  
Bildkonflikte und Anachronis-  
men in der Frühen Neuzeit.**  
Wien, Köln, Weimar,  
Böhlau 2020. 628 S., zahlr. Abb.  
ISBN 978-3-412-51572-0. € 90,00

---

**D**as vorliegende Buch ist ausgesprochen schwer rezensierbar, denn Mateusz Kapustka verwendet eine oftmals fast unverständliche Sprache. Eine solche Behauptung bedarf eines sofortigen Belegs: „Die reziproke Verbindung zwischen Zerstörung und Aneignung, Auslöschung und Überschreibung bestimmte von Anfang an sowohl die Etablierung des christlichen Kultes, des neuen blutlosen Opferritus, der rituellen Gemeinschaftsbildung, der auf römisches Recht gestützten Gestaltung von Autorität, als auch die in vielen Fällen enorme sozialpolitische Karriere der Bilder selbst. [...] Die kategorische Verneinung von Bildern, die auf diesen Wegen als Idole der ‚Abgötterei‘ eingeordnet werden, und ihre Ersetzung durch neue, nüchterne, die Bilder selbst zähmende Semantiken erhalten in diesem Sinne insbesondere durch ihre Visualisierung in den zu jeder Epoche eigenen ‚neuen Medien‘ einen spezifischen Übertragungscharakter. [...] Die Geschichte toleriert keinen Stillstand: Auf den Trümmern der ‚alten‘ und ‚fremden‘ Bilder entstehen ‚neue‘ Bilder, die als normkonforme Werkzeuge der Repräsentation gedeutet werden.“ (7f.)

Diese Passage erschließt sich wohl den Wenigsten beim ersten Lesen in ihrem Bedeutungsgesamt. Im ersten Satz geht es um die Liturgie der Eucharistie, die, wie es das Konzil von Trient bestätigte, als unblutiges Opfer beschrieben wird, außerdem geht es um die Etablierung der kirchlichen Hierarchie, die sich aber nicht von Anfang an auf

römisches Recht stützte, und schließlich um die „sozialpolitische Karriere der Bilder“, wobei „Sozialpolitik“ und Art der Bilder unbestimmt bleiben. Der Kern des zweiten Satzes lautet: „... Verneinung ... und ... Ersetzung ... erhalten ... einen ... Übertragungscharakter“. Die Verneinung bezieht sich auf Idole, worunter Kultbilder und sonstige Darstellungen nicht-christlicher Gottheiten zu verstehen sind, und man erwartet folglich, an deren Stelle würden christliche Bildwerke treten; aber das ist nicht der Fall, denn die „Idole“ werden durch „neue, nüchterne ... Semantiken“ ersetzt. Mit „Semantik“ ist jedoch nicht „Bedeutungslehre“ gemeint, weshalb auch nicht erkennbar wird, wieso es sich um mehrere „Semantiken“ handelt. Die Stelle bleibt dunkel. Schließlich erfahren „Verneinung“ und „Ersetzung“ besonders mittels jeweils „neuer Medien“ eine „Visualisierung“, durch die sie einen „Übertragungscharakter“ erhalten. Unklar ist, was übertragen wird. Informationen? Aber welche?

**D**er dritte zitierte Satz erhellt die vorangegangene Passage nur wenig, bestätigt aber die Annahme, es werde der Übergang von der heidnisch-antiken zur christlichen Bilderwelt beschrieben. Jedoch bringt der Begriff „normkonforme Werkzeuge der Repräsentation“ weitere Schwierigkeiten mit sich, da es keine Hinweise auf die Normen und die Normgeber gibt, ebenso ungenannt bleiben diejenigen, die repräsentieren oder repräsentiert werden. Wie in vielen anderen Fällen verzichtet der Autor darauf, Protagonisten und Zeiträume der beschriebenen Prozesse zu benennen. Der daraus folgende unscharfe Charakter wird noch durch die reichlich verwendeten Führungszeichen verstärkt; zweifellos will der Autor manche Wörter nicht im eigentlichen Sinn verstanden wissen. Wie er sich aber das genaue Wortverständnis vorstellt, markiert er nicht. Da dieses Manko vielfach festzustellen ist, soll es durch ein

zweites Beispiel belegt werden. An einem wichtigen Punkt spricht der Autor vom „barocken Bildformular der *apostolitas*“ (217), als handle es sich um einen eingeführten Begriff. Allerdings gibt es das Wort „*apostolitas*“ im Lateinischen nicht. Obwohl sich der Begriff trotzdem in abgelegenen vererbten Texten findet, wirkt er wie eine unbedachte Erfindung des Autors.

### MACHTLOSE GÖTZENBILDER

Die einleitend zitierte Passage wurde nicht nur aus formalen, sondern auch aus inhaltlichen Gründen angeführt, denn sie gehört zu einer Vielzahl von Aussagen, aus denen sich die Grundthese des Verfassers ergibt: Seiner Meinung nach hätten die kirchlichen und staatlichen Institutionen der nachtridentinischen katholischen Länder alle Arten „heidnischer Idole“ grundsätzlich abgelehnt und diese Bildwerke bekämpft, um sich selbst als „neuzeitlich“ zu definieren. Laut Kapustka wäre das Christentum grundsätzlich bilderfeindlich, hätte diese „Bilderfeindlichkeit“ (16) jedoch modifiziert, um nicht auf eigene „Werkzeuge der Repräsentation“ (16) verzichten zu müssen. „Obwohl die Angst vor dem Idol – das Grundmotiv der frühchristlichen Bilderablehnung wie auch der barocken Bilderverherrlichung – aus der Furcht vor einer Verletzung der Tugend durch die Sinne resultierte, konnte die ihre Macht auf der Genealogie eigener Verstaatlichung aufbauende katholische Kirche jedoch keineswegs auf die mediale Kraft der Bilder verzichten.“ (45)

Der Autor belegt seine Behauptungen nicht. In den vielen Fällen, in denen sie evident falsch sind, könnte er das auch gar nicht. Leider trifft das insbesondere auf seine grundlegenden Thesen zu. Das gilt bereits für seine zentrale Behauptung von der „Abwesenheit der Idole“ und der damit verbundenen Annahme, man habe sich vor diesen geängstigt, weil man ihre unmoralischen und numinosen Kräfte fürchtete. Tatsächlich und bekanntermaßen sind aber in der Frühen Neuzeit Darstellungen antiker Gottheiten nicht ab-, sondern anwesend. In allen Gattungen der bildenden Kunst wurden unzählige neue „Idole“ geschaffen, und gleichzeitig galten originale antike „Idole“ als

die größten Schätze der Kunstsammlungen geistlicher und weltlicher Fürsten. Das kann Kapustka nicht verborgen geblieben sein. Wenn er dennoch an der „Abwesenheit der Idole“ festhalten möchte, dann wäre es zwingend gewesen, für die eben skizzierten Tatsachen überzeugende Neuinterpretationen anzubieten. Allerdings dürfte es unmöglich sein, etwa die Antikensammlungen der Päpste zu einer Art Unschädlichmachung des Heidentums umzudeuten.

Tatsächlich konnten nur deshalb die alten Bildwerke gesammelt und die neuen geschaffen werden, weil den heidnischen Götterbildern keine Macht zuerkannt wurde, und das nicht erst in der Frühen Neuzeit. Vielmehr datieren zentrale theologische Aussagen über die „Nichtigkeit“ der heidnischen Götterbilder weit zurück. Im Psalm 134 (bzw. 135), Verse 15–18, heißt es, übersetzt nach der Fassung der Vulgata: „15. Die Götzenbilder (*simulacra*) der Heiden sind Silber und Gold, Werke von Menschenhänden. 16. Sie haben einen Mund, aber sie werden nicht sprechen. Sie haben Augen, aber sie werden nicht sehen. 17. Ohren haben sie, aber sie werden nicht hören, denn es ist nämlich kein Atem in ihnen. 18. Ihnen gleich mögen die werden, die sie machen, und alle die ihnen [den Götzenbildern] vertrauen.“ Doch nicht nur dieser Psalm wird von Kapustka nicht erwähnt, es fehlt auch ein Hinweis auf heidnische Texte, in denen Götterbilder ähnlich eingeschätzt werden, wenn auch nicht mit dem Ernst des Psalms. Ein Beispiel bietet Horaz mit der achten Satire des ersten Satirenbuchs. Gleich in den ersten Versen legt der Dichter einer Priapus-Statue diese Worte in den Mund: „Einst war ich ein Feigenholz-Klotz, unnützes Holz, bis ein Handwerker – unschlüssig, ob er eine Bank machen solle oder einen Priapus – lieber wollte, es solle ein Gott (*deum*) sein.“ Wenn Horaz und seine Adressaten einem Schnitzbild des Gartengottes numinose Kraft zugeschrieben hätten, wäre dies Gedicht nicht entstanden, denn auch Horaz kann sich natürlich kein sprechendes Götterbild vorstellen, und er glaubte auch nicht, dass das fragliche Schnitzwerk Verdauungsfunktionen besessen habe, die dem Gedicht die Pointe geben.

## DIE BILDERFREUNDLICHE SPÄTANTIKE

Ebenso dezidiert soll einer zweiten Grundannahme Mateusz Kapustkas widersprochen werden, nämlich seiner Aussage, es habe eine generelle frühchristliche Ablehnung der Bilder gegeben. Diese alte kontroverstheologische Behauptung ist widerlegt. Heute sieht man die bilderfreundliche Alte Kirche als Erbin des bilderfreundlichen spätantiken Judentums. So belegt es etwa der aus dem 3. Jahrhundert stammende bildgeschmückte Kirchenbau von Dura Europos, der in unmittelbarer Nachbarschaft zu einer bildgeschmückten Synagoge stand. Die entsprechenden Zeugnisse vermehren sich kontinuierlich, wie die jüngst entdeckte Synagoge von Huqoq zeigt, deren Mosaiken wohl aus dem 5. Jahrhundert stammen. Vor diesem Hintergrund erstaunt der reiche Bildgebrauch des frühen Christentums nicht. Das gilt sowohl für die vor- als auch für die nachkonstantinische Zeit. Wie hätte, um nur ein prominentes Beispiel zu nennen, Kaiser Konstantin das Fastigium der Lateranbasilika mit fast lebensgroßen Silberfiguren Christi und der Apostel (vgl. z. B. Sible de Blaauw, *Das Fastigium der Lateranbasilika: Schöpferische Innovation oder Paradigma?*, in: Beat Brenk [Hg.], *Innovation in der Spätantike*, Wiesbaden 1996, 53–66) schmücken können, wenn nicht der Bildgebrauch bereits selbstverständlich gewesen wäre? Die wenigen älteren Fälle von Ikonoklasmus bestätigen diese These. Als der hl. Epiphanius von Salamis im späten 4. Jahrhundert in der Kirche von Anablatha in Palästina einen Vorhang zerrissen hatte, auf dem sich vielleicht eine Darstellung Christi befand, wurde er verpflichtet, Schadensersatz zu leisten (Migne *Patrologia latina*, Bd. 22, 526f.).

Im Hintergrund stand immer der positive Bildbegriff des Neuen Testaments. Christus ist das vollkommene Bild – die „Ikone“ – des Vaters, weil er ihm vollkommen ähnlich ist (Kol 1,15, vgl. Joh 14,9). Ihre verbindlich gewordene Formulierung erlangte die altkirchliche Bilderlehre auf dem zweiten Konzil von Nizäa (787), das im 16. Jahrhundert breit rezipiert wurde, weshalb Kapustka es eigentlich hätte würdigen müssen. Der zentrale Satz lautet: „Die Ehrung des Bildes geht auf das

Urbild über“ (Johannes Bernhard Uphus, *Der Heros des Zweiten Konzils von Nizäa 787*, Paderborn 2004, 8f.). Letztlich war der hier ausgesprochene Gedanke entscheidend für die Einschätzung der sakralen Bilder, denen die Bildertheologie aller Epochen jede numinose Macht absprach; so tat es 1563 selbstverständlich auch das Konzil von Trient. Wenn schon die christlichen Bilder keine numinose Macht besaßen, konnten die heidnischen erst recht keine angstauslösenden Kräfte besitzen.

Trotz der hier skizzierten Grundlagen gab es in der Spätantike und im Mittelalter religiös motivierte Zerstörungen heidnischer Bildwerke, aber in der Frühen Neuzeit, die der Verfasser behandeln will, sah es anders aus, und auch die vorangegangenen Epochen waren nicht nur von antiheidnischer Bilderfeindlichkeit geprägt. Wenn Kapustka pauschal „christlich im Mittelalter erhöhte griechisch-römische Statuen und Kultstätten“ (29) erwähnt, dann wäre auch ein Wort zur „Klassische[n] Mythologie im Mittelalter“ nötig gewesen, die unlängst Ulrich Rehm gut lesbar behandelt hat (*Klassische Mythologie im Mittelalter. Antikenrezeption in der bildenden Kunst*, Köln, Weimar, Wien 2019). Aber eine neutrale oder gar positive Antikenrezeption kann Kapustka weder für das Mittelalter noch für die Frühe Neuzeit erkennen. Ja, er behauptet: „Die Annahme, dass die Skulpturen der griechischen und römischen Antike aufgrund ihrer künstlerischen Qualitäten im Barock entideologisiert werden konnten beziehungsweise als ästhetische Artefakte sich durch Neutralität auszeichneten und die Kraft der gegen Idole gerichteten Polemik sich in der Frühen Neuzeit eher auf die aufklärende Narrativierung und Missionierung der mit tatsächlichen Idolen befüllten außereuropäischen Länder konzentrierte, kann somit nicht bestätigt werden.“ (178) Er kritisiert an dieser Stelle Ulrich Pfisterer (Idole und Ideale der Kunst in der Frühen Neuzeit, oder: Macht und Relativität der Phantasie, in: Maria Effinger u. a. [Hg.], *Götterbilder und Götzendiener in der frühen Neuzeit. Europas Blick auf fremde Religionen*, Heidelberg 2012, 92–105).

**H**ingegen sprechen die Tatsachen eindeutig für eine Auffassung, die sich bereits in der christlichen Antike formuliert findet. In der kurz nach 400 entstandenen Schrift *Contra Symmachum* legt Prudentius dem Kaiser Theodosius eine Rede in den Mund, die dieser im Zusammenhang mit dem Streit um die Viktoria der Senatskurie gehalten habe: „Marmora tabenti respergine tincta lavate, / o proceres. Liceat statuas consistere puras, / artificum magnorum opera. Hae pulcherima nostrae / ornamenta fiant patria nec decolor usus / in vitium versae monumenta coinquinet artis.“ (I, 501–505) „Wascht den von verspritztem Blut verfarbten Marmor ab, ihr Männer von Adel! Erlaubt den Statuen, Werken großer Künstler, unbefleckt dazustehen! Schönster Schmuck unserer Vaterstadt mögen sie werden, und Mißbrauch möge nicht mehr die Denkmäler einer Kunst besudeln, die man zur Sünde gemacht hat.“ (Übersetzung Hermann Tränkle) Auch wenn der Kaiser nicht in Hexametern gesprochen hat, sind diese Wort sehr realitätsnah, denn sie entsprechen der theodosianischen Gesetzgebung und ebenso dem tatsächlichen Umgang mit den heidnischen Götterbildern, von denen nicht wenige in die neue christliche Hauptstadt Konstantinopel überführt wurden – als „ornamenta“, nicht als „Götzenbilder“ (vgl. Alessandra Bravi, *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*, Berlin 2014, bes. 249–299). Jahrhunderte später gab der Apostolische Protonotar Giovanni Marangoni eine Zusammenfassung der fraglichen Themen. Der Titel seiner 1744 in Rom erschienenen Schrift spricht für sich: *Delle Cose Gentilesche, E Profane Trasportate Ad Uso, E Adornamento Delle Chiese...*

#### NACHTRIDENTINISCHER BILDGEBRAUCH

Doch nicht nur in den Grundlagen geht Kapustka fehl, sondern auch bei Einzelfragen wie etwa der frühneuzeitlichen Bildertheologie. Er meint, „der Künstler“ sei „durch die Bildertheologie von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen nachtridentinischen Systematikern gebunden“ (197) gewesen. Das ist keineswegs der Fall, denn diese Traktate waren erkennbar keine kirchen-

amtlichen Schriften. Außerdem widersprechen sich die genannten Autoren in grundsätzlicher Weise: Molanus verteidigt die Bildtradition in allen Einzelheiten, während Paleotti Bildvorschriften aufstellen wollte, durch die große Teile der Bildtradition als unzulässig abqualifiziert worden wären. Dazu kam es aber nicht, weil die römischen Behörden diskret einschritten. Paleotti unterließ es daher, den zweiten Teil seines Traktates zu veröffentlichen (vgl. Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2016, v. a. 30–39, 290–299 und 306–314).

Kapustkas Versuch, die Grundlagen des nachtridentinischen katholischen Bildgebrauchs darzulegen, ist – das sei mit Bedauern gesagt – gescheitert. Es soll jedoch die schöne Auswahl seiner Beispiele erwähnt werden, denn der Verfasser beschränkt sich nicht auf einige altbekannte Bildwerke, sondern richtet seinen Blick insbesondere auf Schlesien. So bezieht er sich unter anderem auf das Zisterzienserkloster Leubus (198–234). Leider kann jedoch auch der Umgang mit den Fallbeispielen nicht überzeugen. Das zeigt beispielhaft das fünfte Kapitel, in dessen Mittelpunkt das heute nur noch fragmentarisch erhaltene Grabmal des Ernst von Pardubitz († 1364) steht. Der erste Erzbischof von Prag hatte eine Glatzer Kirche als Grablege bestimmt, weil ihm hier in seiner Jugend eine eigenartige Vision zuteilgeworden war. Sie habe sich ereignet, als „Ernst von Pardubitz als Kind kurz am Bilderkult zweifelte“ (343). Dafür sei er „mit der Ungnade des Marienbildes bestraft“ worden, „indem dieses sich von ihm abwendete“ (343). Die dem Rezensenten bekannt gewordenen lateinischen und deutschen Quellen sagen jedoch nichts von solchen Zweifeln. Vielmehr hat Ernst von Pardubitz das Abwenden des Bildes als Strafe für seinen sündhaften Lebenswandel verstanden. Das wiederum konnten seine Biographen nicht auf sich beruhen lassen. Der Jesuit Bohuslav Balbin meint, es könne nur eine Sünde gewesen sein, über die wir im alltäglichen Leben lachen würden – „in communi vita risu excipimus“ (*Vita Venerabilis Arnesti...*, Prag 1664, 36). Was immer sich der

Prager Erzbischof vorzuwerfen hatte, die Quellen scheinen es nicht mit der Bilderverehrung in Verbindung zu bringen. Sollte es doch eine Quelle geben, die das tut, hätte Kapustka sie edieren sollen.

**D**ie Gesamtbilanz fällt leider negativ aus. Trotzdem stehen die Fähigkeiten des Verfassers außer Zweifel; und vor allem ist seine Kenntnis aktueller Theoriegebäude unbestreitbar. Offenbar hat er mit seiner 2016 angenommenen Habilitationsschrift versucht, bestimmte Erwartungen zu erfüllen. Mit einer quellenbasierten Studie über schlesische Klosterkirchen wäre ihm dies vielleicht nicht gelungen, werden doch solche Arbeiten seit Jahrzehnten als positivistisch belächelt. Aber wie man sieht, konnte ein Text, der noch un-

verständlicher ist als die Schriften von Gilles Deleuze oder Jacques Rancière, alle akademischen Hürden überwinden. 1992 beendete Hartmut Bookmann die Rezension einer Dissertation mit den Worten: „Das Promotionsrecht von Fakultäten oder Fachbereichen ist nicht verwirkbar. Vielleicht wäre auch hier eine Evaluation am Platze. Dafür böte sich diese Arbeit als Beweismaterial an.“ (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, 1992, 297)

---

**PROF. DR. CHRISTIAN HECHT**  
 Friedrich-Alexander-Universität  
 Erlangen-Nürnberg  
 Institut für Kunstgeschichte  
 christian.hecht@fau.de

## Das Tier in Dir. Animalisches bei Bacon

**Francis Bacon: Man and Beast.**

Royal Academy, London,  
 29. Januar–17. April 2022.

Kat. hg. v. der Royal Academy,  
 London. New York,

ARTBOOK 2021. 157 S., zahlr. Ill.  
 ISBN 978-1-9125-2055-8. £ 30,00

**F**rancis Bacon bezeichnete das Verhältnis seiner Gemälde zu Figuration und Abstraktion selbst als „tightrope walk“ (Sylvester 2009, 12). Schwellen, Ambiguitäten, Andeutungen, Mehr- und Doppeldeutigkeiten sind Charakteristika seiner Kunst, die von Dichotomien wie Handlung und Narrativlosigkeit, Vertrautheit und Fremdheit oder Bedeutsamkeit und Rätselhaftigkeit geprägt ist. Zweifellos ist dabei die Distinktion der menschlichen Spezies ein zentrales Motiv. Spätestens in Bezug auf Körper-

lichkeit und in ihrem gemeinsamen Sein als fleischliche, ergo sterbliche Wesen, verwischen sich für Bacon die Trennlinien: „If I go into a butcher’s shop it’s surprising that I wasn’t there instead of the animal“ (ebd., 46), und ebenso seien „animal movement and human movement [...] continually linked in my imagery of human movement“ (ebd., 116). In seiner Studie *Francis Bacon – The Logic of Sensation* zeigt Gilles Deleuze, wie der Maler das Fleisch als „zone of indiscernibility and undecidability“ (Deleuze 2008, 16) zwischen Mensch und Tier etabliert.

Bacon sammelte in seinem Atelier in der 7 Reece Mews in London neben unzähligen Bewegungsstudien von Tieren des Fotopioniers Eadward Muybridge auch Publikationen über Primaten, Großwild in Afrika, Wildvögel und Stierkämpfe. Er präsentiert biomorphe Grisaillegeschöpfe in Gemälden wie *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* von 1944 und Hybridwesen in Bildern wie *Head I* (1948), in dem der Kopf eines schreienden Affen mit einem mutmaßlich