

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 161 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

«Dient doch nur zur Illustration!»

Kritik am religiösen Bildgebrauch – eine unendliche Geschichte

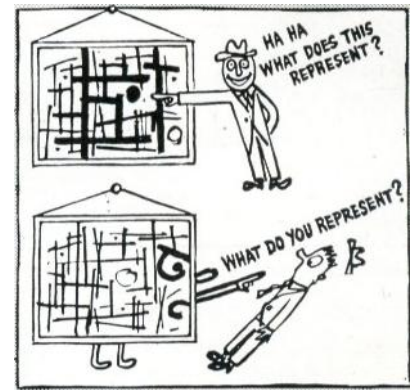
Andreas Mertin

Der Umgang heutiger Theolog:innen mit bildender Kunst reduziert sich zunehmend auf ihren Gebrauch als illustrative Elemente.¹ Wenn Theolog:innen einmal von sich aus auf Kunstwerke zurückgreifen, dann mit Sicherheit nicht, weil sie auf eine künstlerische Erkenntnis oder Errungenschaft der zeitgenössischen Kunst aufmerksam machen wollen, sondern weil sie – wie einst ein Bischof oder Fürst des ausgehenden ersten Jahrtausends – Bilder als Illustration vorgängiger Textwelten begreifen. Aus heutiger theologischer Perspektive scheint es so zu sein, dass es gar keine andere Motivation mehr gibt, über Kunst zu sprechen oder sich mit Kunstwerken auseinanderzusetzen, wenn diese nicht die Sujets der christlichen Religion thematisieren. Die Kunst selbst hat (als Kunst) für die Theologie keine Bedeutung mehr. Wenn jemand etwa einen Text über Maria, die Mutter Jesu schreibt, dann werden die beigefügten Kunstwerke als Illustrationen oder als Erweiterungen des textorientierten Umgangs mit der biblischen Geschichte begriffen. Man sieht gar nicht, *wie* der betreffende Künstler bzw. die Künstlerin etwas macht, sondern reduziert alles auf das Denotat seines Bildes. Alles auf dem Bild wird zu einem Skopus zusammengefasst, es geht um das *Was* und nicht um das *Wie*.

In der Zeit von Renaissance und Barock – die selbst noch stark der Illustration verbunden waren – wäre das noch anders gewesen. Damals beherrschten die Theologen und vor allem die Bischöfe noch beides. Sie konnten untereinander über den spezifischen Malstil eines Künstlers im Vergleich zu anderen Künstlern sprechen und sie wussten, wie avantgardistische Kunst mit spezifischen Sujets umging. Michael Baxandall hat darüber ein ganzes Buch geschrieben: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*.² So etwas trifft man heute nicht mehr an. Das Besondere wird heute auf ein möglichst Allgemeines reduziert – etwa die Kunstbewegung oder der Epoche, der ein Künstler zugerechnet wird.



Das ganze theologische Denken gegenüber der Kunst ist heute eine Form dessen, was Theodor W. Adorno und die gesamte Kritische Theorie als verdinglichtes Denken beschreiben würden. Insofern dabei das «Sehen» eine Rolle spielt, ist es ein wiedererkennendes Wahrnehmen. Man blickt auf Bilder und erkennt das, was man aus den vorgängigen Texten bereits weiß. Man geht durch eine Kunstausstellung oder über eine Kunstmesse, und schaut, was einem aus dem eigenen Professionsbereich bekannt



vorkommt und reduziert es dann auf seine vorgebliche Funktion der Spiegelung der eigenen religiöse Lebenswelt. Es ist eine *Deformation professionelle*. Deshalb sind gegenwärtig manche rückwärtsgewandte zeitgenössische Maler:innen unter Theolog:innen auch so beliebt. Wenn ein gegenwärtiger Künstler ein Stillleben oder Trompe-l'oeil so hinschmiert, dass es eigentlich eher dem 17. und 18. Jahrhundert zuzuordnen wäre, dann blüht des Theologen Herz auf und er erkennt seine Lebenswelt in der Kunst der Gegenwart wieder. Das aber ist heute Aufgabe des Kunsthandwerks und des Designs, nicht der zeitgenössischen Kunst. Zugleich sind die ästhetischen Sinne so verkümmert, dass das, was früher in Stillleben höchst verschlüsselt präsentiert wurde,³ heute so direkt dargestellt werden muss, dass die religiös verkümmerten Sinne der Betrachter:innen auch wissen, worum es geht und was gemeint ist. Der Rätselcharakter dieser Kunstwerke geht gegen Null. Man präsentiert nicht nur ein paar Fische im Stil des Trompe-l'oeil, sondern knallt noch gleich ein Kreuz dazwischen, damit jeder weiß, dass es um eine Karfreitagsmeditation gehen soll. Zu Sicherheit schreibt man das im Titel auch noch darunter. *Oh sancta simplicitas!* Es ist in einem elementaren Sinn zurückgeblieben und beschränkt.

Was vor 250 Jahren noch komplexer Sinn und ästhetische Erfahrung des Sinnlichen war und komplex gelesen und gesehen werden wollte, ist heute reduziert auf einen Reiz-Reaktionsmechanismus. Da muss irgendwo etwas eineindeutiges auf dem Bild vorkommen, das mit der Welt der Theolog:innen etwas zu tun hat. Spätestens der Titel muss die Sache eindeutig machen.

Beim nebenstehenden Stillleben des frühen 17. Jahrhunderts muss man aber erst sinnlich apperzipieren und dann reflektieren, ob hier nicht ein spezifischer (religiöser, erotischer, politischer) Sinn vergegenwärtigt wird, das ist eine Herausforderung.



Stillleben mit einem Korb voller Pflaumen, Pfirsiche, Kirschen und roter Johannisbeeren sowie Walderdbeeren in einer Porzellan- schale, Feigen und Maulbeeren auf einer Holzleiste (1630) von der hugenottischen Künstlerin Louise Moillon, National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.

In einer Zeit, in der die Menschen an härteste Trigger gewöhnt sind, können rückwärtsgewandte Künstler aber nicht mehr komplex arbeiten, sie müssen die Dinge elementarisieren, so dass religiöse Menschen es verstehen.

Ihnen würde es nicht mehr gelingen, die Beziehung etwa der Ready-Mades von Marcel Duchamp zur biblischen Maria durch eine kühne Deutung und Auslegung herzustellen. Die Schrittfolge vom biblischen Text (Lukas 1, 46-55) über Luthers Analyse der Ästhetik Gottes in der Auslegung des Magnifikats der Maria⁴ über die moderne «Ästhetik der Verklärung» im Sinne von Arthur Danto⁵ und Hannes Böhringers Reflexionen über den christlichen Anteil in der Kunst der Moderne⁶ zum Urinoir von Marcel Duchamp wäre für sie nicht mehr nachvollziehbar, denn das Urinoir illustriert ja nichts. Sie brauchen Werke, aus denen unmittelbar hervorgeht, was gemeint sein soll.

Und da bieten sich im Wesentlichen drei Möglichkeiten an:

1. der Rückgriff auf die bewährte Kunst der Tradition vor dem 19. Jahrhundert, also die Kunst vor den Romantikern und vor die religiös-patriotischen Kunst der Nazarener.⁷
2. Die Illustration im Gefolge von Julius Schnorr von Carolsfeld Bildern zur Bibel⁸ aus dem 19. Jahrhundert, oder
3. Künstler, die sich darauf spezialisiert haben, auch im 21. Jahrhundert wie die Alten zu malen und so zu tun, als habe es die Zeit dazwischen nicht gegeben.

Nun ist letzteres ja nicht verwerflich. Früher nannte man derartiges «Renaissance», wenn es denn die Kunst voranbrachte und nicht nur zurückwarf. Das ist aktuell freilich nicht der Fall. Dennoch gibt es Gründe für einen Blick zurück. In einem Kunstbetrieb, der im avantgardistischen Überbietungsmodus ist, kann man natürlich hingehen und sagen: es ist – gut postmodern gesprochen⁹ – alles schon gezeigt, alles wurde ausprobiert, die Überbietung selbst ist Konvention geworden, wahre Avantgarde besteht darin, auf das bewährte Alte zurückzugehen. Das war einmal das Programm der Gruppe NORMAL und hatte einige Momente für sich.¹⁰ Der Kunstmarkt fand das sogar lustig, weil sie das als Ironie verstanden, aber es war von Künstler wie Jan Knap durchaus ernstgemeint.

Jan Knap, geboren 1949, ist ein tschechischer Künstler, der für seine Arbeit bekannt ist, die traditionelle christliche Ikonographie mit humoristischen und zeitgenössischen Details verbindet und oft idealisierte Familien aus den 1950er Jahren darstellt. Seine Kunst zeigt einen glatten klassischen Malstil, der an spätgotische oder frühe Renaissance-Erzählungen erinnert. Knaps Praxis besteht darin, Kompositionen zu erstellen, die sich auf präzise Maltechniken, Introspektion und die Kollision metaphysischer Elemente mit zeitgenössischen Erzählungen konzentrieren.

Bei Knap war es nun so, dass er in seinen Bildern klar zeigte, dass es ihm bewusst war, dass es die Moderne, die Abstraktion und das Informell gegeben hatte, dass die Bewegungen durchaus einmal Avantgarde gewesen waren, dass aber ihr avantgardistischer Impuls aufgezehrt war und deshalb provokativ durch einen schein-naiven Rückgang auf alte Stil- und Ausdrucksmittel unterlaufen werden musste. Nun dass bei den neuesten Erscheinungsformen es gar nicht mehr um eine Fortschreibung der Kunst nach der Zweiten Moderne¹¹ geht, sondern um deren Verwerfung im Interesse des Rückgangs auf die frühneuzeitliche Malerei. Ich glaube, dass es nicht zufällig ist, dass gerade Theologen (hier bleibe ich mal begründet bei der männlichen Form) diese Art der Retro-Kunst schätzen.

Ich beklage mich nicht etwa, dass heutige Theolog:innen immer auf alte Schinken zurückgreifen, auf irgendwelche Bellinis oder Raffaels. Wenn dem so wäre, könnte ich damit leben, denn diese Kunst stammt ja noch aus Zeiten, in denen die Autonomie der Kunst noch nicht durchgesetzt war. Die Autonomiewerdung der Kunst ist ein Prozess, der vielleicht um 1300 begann und sich erst lange nach 1500 durchsetzte. Solchen Bildern gegenüber kann man davon ausgehen, dass die illustrativen Momente noch tragend waren – auch wenn sie natürlich nicht alles bestimmten.

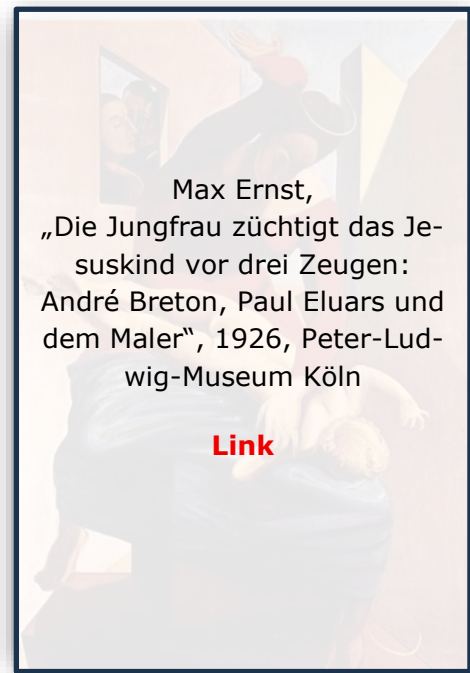
Ein Bild wie das nebenstehende von Rogier van der Weyden aus dem Prado in Madrid würde natürlich weiterhin für lange – und auch vehement politische und theologische – Diskurse Anlass geben. Kunst ist als solche immer auch dissidente Kunst, Abweichung, Entwicklung dessen, was man bisher gesehen hat. Das Bild ist brillante Kunst, ein Riesenschritt in der Entwicklung der Malerei – und zugleich aber auch auf der gesellschaftlichen Ebene ein Dokument des fortwirkenden Antijudaismus. Denn Jesus liest hier nicht, wie es in manchen Kommentaren heißt, die erste Bibel, er zerfleddert sie und erklärt bildimplizit das Alte Testament durch seine Geburt für überholt. Das sind Bilder, mit denen man sich auch heute noch dringend auseinandersetzen muss, weil sie weiter Wirkung entfalten. Sie müssen in ihrer künstlerischen Avantgarde *und* ihrer zeitgenössischen kulturellen Bindung erfasst werden. In diesem Sinne ist die fortdauernde Beschäftigung mit kunstgeschichtlichen Werken unverzichtbar, denn auch sie entfalten weiter eine Wirkungsgeschichte. Sie illustrieren nicht nur Antijudaismus, sie bewirken auch antijudaistische Haltungen.



Durán-Madonna, Rogier van der Weyden, 1435. Prado Madrid

Aber diese Art der Ingebrauchnahme historischer, kulturgeschichtlicher Bilder meine ich hier nicht, ich meine solche, die missbraucht werden, indem sie Erkenntnisse, die Theolog:innen unabhängig vom Bild für sich bereits gewonnen haben, bloss illustrieren sollen – ohne einen künstlerischen Erkenntniswert beizusteuern.

Was ich hier kritisieren will, ist aber etwas grundsätzlich anderes. Wenn jemand z.B. über Maria, die Mutter Jesu schreibt und dann zur Illustration bestimmter Überlegungen auf das berühmte Werk von Max Ernst «Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Eluars und dem Maler» aus dem Jahr 1926 verweist, dann sollte er bzw. sie nicht nur auf das – zudem noch unzureichend bestimmte – Sujet eingehen: **Mutter züchtigt Kind**. Das wäre zu kurz gegriffen und vernachlässigt den Kunstcharakter des Bildes. Denn es ist ja nicht so, dass man erst durch Max Ernst auf die Idee eines gestörten Verhältnisses von Jesus zu seiner Mutter gekommen wäre. Vielmehr möchte man diesen Gedanken visualisiert sehen. Und da es das in der Vormoderne aus leicht durchschaubaren Gründen (kirchliche Kontrolle) nicht gibt, greift man auf surrealistische Kunst zurück. Derartig rein illustrative Funktionen kommen der Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert nicht mehr zu, sie ist wesentlich weiter fortgeschritten. Man sollte zumindest so viel Respekt gegenüber der modernen Kunst zeigen, dass man nicht *allein* nach dem «Was», sondern auch nach dem «Wie» frage. Zum Kontext gehört dabei sicher *auch* der Surrealismus, der mit künstlerischen Konventionen bricht, mit Erwartungen spielt und traumartige Elemente einträgt. Aber das ist eben nur ein Aspekt.



Max Ernst,
„Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Eluars und dem Maler“, 1926, Peter-Ludwig-Museum Köln

[Link](#)

Denn malerisch sehen wir, dass Max Ernst auch mit kunsthistorischen Konvention, also mit malerischen Zitaten, Formen und Gesten spielt.¹² Die Farben lassen uns an Raffaels Werke oder Giovanni Bellinis Madonnenbilder denken¹³, die Figurenkonstellation an die Anbetung der Hirten oder der Hl. Drei Könige oder auch an Stifterbilder.

Dann aber fällt die merkwürdige Handbewegung der Maria auf, die keineswegs natürlich wirkt, sondern «schräg», so dass man sich sofort fragt, welche «Markierung» hier gesetzt wurde. Das Kölner Museum verweist uns an «Vorbilder aus Gemälden von Michelangelo und Tintoretto».¹⁴ Ich meine, dass alles gehört zur Wahrnehmung des Bildes konstitutiv hinzu, denn Max Ernst löst künstlerische, keine theologische Fragestellungen.



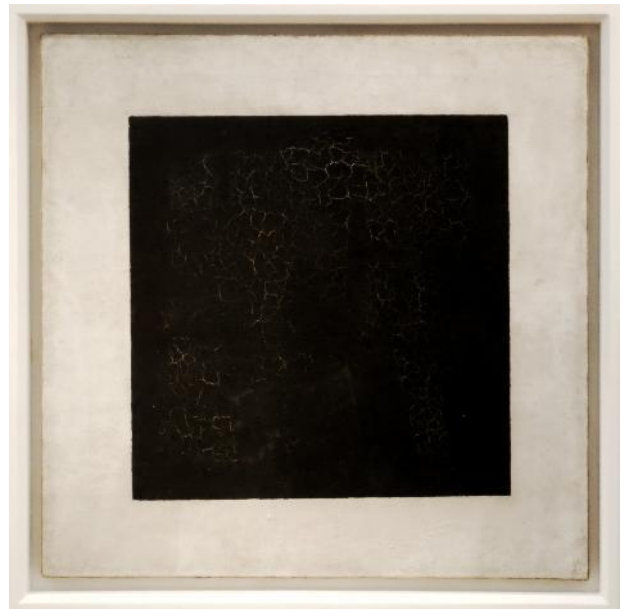
Giovanni Bellini, *Thronende Madonna mit Kind, Heiligen und Stifter*, 1505

Das Bild ist in vielerlei Hinsicht eine künstlerische Collage – so dass man es nicht auf einen simplen Skopus reduzieren kann. «Der Madonna ist auch mal die Hand ausgerutscht» ist insofern eine irreführende Beschreibung des Kunstwerks. Gerade der Umstand, dass Theologen Kunstwerke immer auf derartige Inhaltsbeschreibungen reduzieren, hat seinerzeit dazu geführt, dass der Kölner Erzbischof den Künstler per Spruchurteil exkommuniziert hat. Für ihn war das Bild nur ein visueller Text, der nicht Erlaubtes von sich gab. Reinhard Hoeps schrieb schon 1987:

Der Theologe sucht nach religiös relevantem Gehalt in jedem Bild, und zwar auf jene Weise, in der er durch die Deutung heilsgeschichtlicher Darstellungen geschult ist: Die Bilder werden einer ihnen vorgängigen außerbildlichen Realität untergeordnet, der sie im Schema symbolischer Repräsentation zu gehorchen haben.¹⁵

Das gehört natürlich *auch* zur Geschichte des Bildes, die Ironie und der Sarkasmus, mit denen der Surrealismus in seiner Zeit arbeitete und sie zu Memes machte. Aber das ist nur ein Teilaspekt, der dem Bild als einem Werk der autonomen Kunst des 20. Jahrhunderts noch nicht annähernd gerecht wird.

Wovon sprechen wir, wenn wir von der 'Aus-sage' eines Bildes sprechen? Wissen wir, was wir sagen, oder tappen wir in die Fallen unserer eigenen Metaphorik, in der wir 'lesen' statt 'sehen' brauchen, von der Sprache des Bildes oder der Sprache seiner Farben reden, vom Text des Bildes, von unserer Lektüre? Gehört nicht auch die Berufung auf Analogien zwischen literarischen Werken und Werken der bildenden Kunst zu diesem metaphorischen Gespinnst? ... Solange wir der Metaphorik von Sehen als Lesen, von Bildern als Texten nachhängen, haben wir diese Aufgabe noch nicht geleistet. Wenn wir von 'lesen' und 'Text' sprechen, haben wir die Unterordnung des Bildes unter die Sprache anerkannt und versuchen, sie mit Metaphern zu korrigieren ... Das Wahrnehmen unseres eigenen Gefangenseins inmitten von Wörtern scheint mir die Voraussetzung für die Veränderung unseres eingeübten Verhaltens zu sein und damit die Voraussetzung dafür, dass wir die vom Bild selbst geleistete Befreiung von der Sprache überhaupt 'sehen' können und zum Gegenstand einer Untersuchung machen können ... Sicher ist die Relation von Sprache und Bild nicht eine historische Konstante. Es scheint mir aber wichtig, die Relationen mit einem Ansatz zu untersuchen, der nicht einfach den gegebenen Primat der Sprache und der Texte wiederholt und die dichte Decke von Sprache über den Bildern noch verstärkt ... Sehen lernen ist ein kritischer Prozess, der sich sowohl gegen die Verdeckungen richtet, unter denen die Bilder stehen, wie gegen die Verdeckungen, unter denen wir selbst stehen.¹⁶



*Kasimir Malewitsch,
Das schwarze Quadrat, 1923*

Das scheint mir immer noch die Herausforderung zu sein, vielleicht mehr noch als in jener Zeit, also 1984, in der Bächtli seinen Text schrieb. Sehen lernen im Angesicht der Kunst wird in einer Zeit einer überflutenden Bilderwelt, die gleichzeitig Bilder auf Memes reduziert, schwieriger.

Die Reduktion von Kunstwerken auf ihre Denotate nimmt immer mehr zu. In den Museen werden Kunstwerke immer häufiger (gerne auch mit den inzwischen scheinbar unvermeidlichen Audio-Guides) nur noch so beschrieben, dass die dargestellten Inhalte referiert werden – in der (vermutlich zutreffenden) Annahme, dass das heutige Museumspublikum diese gar nicht mehr kennt. Versäumt wird aber, über das spezifisch Kunsthafte des betrachteten Gegenstandes nachzudenken, es sinnlich zu erfahren. Alle Kunst wird zur bloßen Illustration zugrundeliegender Textwelten – und wer möchte es da Theolog:innen vorwerfen, wenn sie sie auch als Illustration behandeln und einsetzen? Und doch ist etwas falsch an dieser fundamentalen (fundamentalistischen) Reduktion. Die ganze Ambiguität von Kunst, ihre Herausforderung an die sinnliche Apperzeption durch die Betrachter:innen wird beschnitten zugunsten der Vereindeutigung zu einer Botschaft, die man leicht auch ohne das Kunstwerk hätte gewinnen können. Dass in einer durch und durch patriarchalen Welt, in der Kinder von Priestern per göttlichem Hinweis älteren Männer zugeführt werden,¹⁷ auch die Erziehungsverhältnisse kaum modernen Vorstellungen entsprochen haben dürfte, müsste jedem klar sein – außer den ganz Frommen natürlich, die die Bilder des Praeraffaeliten John Everett Millais zur «Illustration» heranziehen könnten.



John Everett Millais, Christus im Haus seiner Eltern, 1850

Damit sollten wir uns aber nicht bescheiden. Wenn wir schon auf Max Ernsts Kunstwerk zurückgreifen, sollten wir es auch als Kunstwerk ehren, als ein weiterer Schritt, sich mit Formen, Farben, Materialien in der Geschichte der Kunst zu bewegen. Das ist m.E. nicht zu verlangen, auch wenn man kein ausgewiesener Kunstexperte ist.

Anmerkungen

- ¹ Mertin, Andreas (2018): Postkartentheologie. Anmerkungen zum Unterricht mit Bildern (am Beispiel von Lukas 10, 25-37). In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 20, H. 112. <https://www.theomag.de/112/am620.htm>.
- ² Baxandall, Michael (2013): Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance. Unter Mitarbeit von Hans Günther Holl. Berlin: Wagenbach (Wagenbachs Taschenbuch, 693).
- ³ Schneider, Norbert (2009): Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge; die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit. Köln.
- ⁴ Luther, Martin (1883-2009): Das Magnificat, verdeutscht und ausgelegt. In: Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Weimarer Ausgabe. Weimar, S. 546-601. Vhl. dazu Thaidigsmann, Edgar (1987): Gottes schöpferisches Sehen. Elemente einer theologischen Sehschule im Anschluss an Luthers Auslegung des Magnificat. In: Neue Zeitschrift für Systematische Theologie (NZSTh), H. 29, S. 19-38.
- ⁵ Danto, Arthur Coleman (1991): Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 957).
- ⁶ Böhringer, Hannes (1986): Künstlerphilosophentheologen. In: Lischka, Gerhard Johann; Böhringer, Hannes (Hg.): Philosophen-Künstler. Berlin: Merve (Internationaler Merve-Diskurs, 131), S. 22.
- ⁷ Meyer, Heinrich (1982): Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst. In: Busch, Werner (Hg.): Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, Nr. 7888), S. 129-133.
- ⁸ Schnorr von Carolsfeld, Julius (1860): Die Bibel in Bildern von Julius Schnorr von Carolsfeld. Pracht-ausg. Leipzig: Wigand.
- ⁹ Mit Wolfgang Max Faust gesprochen: „Alles, was gesagt werden kann, ist schon gesagt. Sämtliche Extreme sind erreicht. Varianten ersetzen die Innovation“. Faust, Wolfgang Max (1993): Dies alles gibt es also. Alltag, Kunst, AIDS : ein autobiographischer Bericht. 1. Aufl. Stuttgart: Edition Cantz.
- ¹⁰ Mertin, Andreas (1999): Schön, heilig, schrecklich. Marginalien zur Gegenwartskunst. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 1, H. 0. <http://www.theomag.de/classics/am3.htm>.
- ¹¹ Klotz, Heinrich (1996): Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart. München: C.H. Beck.
- ¹² https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2003_36
- ¹³ https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2006_11
- ¹⁴ Roland Krischel, Klassisches im Ernst. Über einige Vorbilder für Max Ernsts 'La Vierge corrigeant l'Enfant-Jésus...!', in: Kölner Museums-Bulletin, Heft 1/1998, S. 4-18.
- ¹⁵ Hoeps, Reinhard (1987): Bild und Ikonoklasmus. Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bilderverbotes. In: Sternberg, Thomas; Dohmen, Christoph (Hg.): ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg: Echter, S. 185-203. S. 185f.
- ¹⁶ Bättschmann, Oskar (1984): Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Die Kunstwissenschaft). S. 54
- ¹⁷ Protoevangelium des Jakobus: „Berichtet werden unter Aufnahme alttestamentlicher Motive unter anderem die wunderbare Geburt Marias als Tochter von Anna und Joachim, einem „sehr reichen Mann“ aus Jerusalem, ihre Jugend als Tempeljungfrau in der Obhut der Priester im Jerusalemer Tempel und ihre Übergabe an Josef. Demnach suchten die Priester einen Ehemann für Maria aus, der sie jungfräulich behüten sollte, als sie mit Erreichen der Pubertät den Tempel verlassen musste. Während der Hohepriester Zacharias betete, erschien ihm ein Engel, der ihn aufforderte, die Witwer Israels zusammenzurufen. Jeder sollte einen Stab mitbringen und Gott werde ein Zeichen senden, wer Maria heiraten wird. Daraufhin sandten die Priester Boten nach Judäa und Josef „warf mitten in der Arbeit sein Beil hin“ und zog zum Tempel. Der Hohepriester nahm die Stäbe, welche die Witwer mitgebracht hatten, und betete mit ihnen im Tempel. Als er sie den Männern zurückgab, schlüpfte eine Taube aus Josefs Stab und setzte sich auf seinen Kopf. Dies war das Zeichen, dass Gott Josef zum Ehemann Marias erwählt hatte.“ (Zusammenfassung nach https://de.wikipedia.org/wiki/Protoevangelium_des_Jakobus)

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: «Dient doch nur zur Illustration!» Kritik am religiösen Bildgebrauch – eine unendliche Geschichte, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 161, erschienen 01.06.2026 <https://www.theomag.de/161/PDF/MeMi46.pdf>