

Über die bildliche Darstellung geistiger Wesen

Christian Rittelmeyer

Im Frühjahrskatalog eines anthroposophischen Verlages wird »Das Elfenbuch« angezeigt, »eine Sammlung feinsinniger poetischer Elfen- und Feenmärchen aus aller Welt«.¹ Auch einige Illustrationen aus dem Buch werden präsentiert – und diese sind es, die meine Aufmerksamkeit erregten (vgl. *Abbildung 1* als Beispiel). War hier doch erneut das Bestreben eines künstlerisch ambitionierten Verlages erkennbar, für einen Teil seiner Kinder- und Jugendbuchillustrationen Anleihen bei Karikatur, empirischem Realismus, Fantasy-Malerei, Jugendstil-Nostalgie und anderen ikonographischen Zeitgeistphänomenen zu machen.²

Es mag sinnvoll sein, einen *kritischen Dialog* über diesen Trend mit einigen grundsätzlichen Bemerkungen darüber einzuleiten, welche Repräsentationsprobleme entstehen können, wenn *geistige Sachverhalte* insbesondere für Kinder illustriert werden sollen (und bei der Darstellung von »Feen« oder »Elfen« geht es, so denke ich, um die Darstellung »geistiger Wesen«³). Das Problem einer anthropomorphen Darstellung des Geistigen besteht nicht darin, dass man dasselbe *in Menschengestalt* zum Ausdruck bringt. Der



Abbildung 1

Abbildung 2



Philosoph Georg Wilhelm Friedrich Hegel hat sicher mit Recht bemerkt, dass Geistiges an sich nur in seiner eigenen Sphäre, der Denktätigkeit, erfasst werden kann, gleichwohl aber seinen adäquatesten Ausdruck in der menschlichen Gestalt findet.⁴ Aber nicht in jeder beliebigen menschlichen Gestalt. Ist der Elf bzw. die Elfe, ist die geistige Figur der Fee in einer Abbildung wie der hier gezeigten noch bewahrt? Oder wird umgekehrt ein bestimmtes, nicht zuletzt auch erotisch argumentierendes Schönheitsbild der Kulturindustrie zum Maßstab, das dann seinerseits Elfen- und Feenvorstellungen von einer sehr »irdischen« Art konventionalisiert? Eine weibliche Figur mit prägnant dekolletiertem Kleid, eng geschnürter Taille, reichhaltig geschmückter Brustpartie, geschminktem Gesicht und neckisch über die Schulter fallenden Haarlocken? Mit einem

überladen wirkenden Körper, den die zarten Schmetterlingsflügel kaum vom Boden heben könnten? Mit der etwas bemüht und keineswegs anmutig gekrümmten, wie zum heftigen Zugriff geöffneten linken Hand? Oder mit einer Frisurgestaltung, die in bemerkenswerter Nähe zu jenen Nippesbüsten steht, die Bürgerzimmer des 19. Jahrhunderts zahlreich schmückten (vgl. *Abbildung 2*)?⁵

Nicht jede menschliche Gestalt kann gleichermaßen Ausdruck bestimmter geistiger Sachverhalte sein. Die elementare didaktische Frage solcher Illustrationen lautet daher: Wie kann Geistiges *sinnlich* so dargestellt werden, dass der geistige Gehalt noch erhalten bleibt, das sinnliche Bild nur als Medium erscheint, in dem das Geistige zum Ausdruck kommt? – Es mag für eine Beantwortung dieser Frage hilfreich sein, die didaktische Elementarfrage einer »Bildkunst des Geistigen« dort aufzugreifen, wo sie gleichsam zu einem epochalen Problem des Medienverständnisses wurde: in der mittelalterlichen Diskussion um die Rolle bildlicher Darstellungen jener Gehalte, die in den »heiligen Schriften« geschildert werden.

Der Bilderstreit im Mittelalter

Unter dem Titel »Libri Carolini« sind uns Sendschreiben aus dem späten 8. Jahrhundert überliefert, die Karl dem Großen zugeschrieben werden. Der Verfasser setzt sich darin unter anderem mit der für das christliche Mittelalter so wesentlichen Frage auseinander, ob man die heiligen Gestalten der christlichen Lehre auf Bildern darstellen und ob man solche Bildnisse anbeten darf. Er argumentiert »gegen diejenigen, die sagen: Wir müssen die Bilder ebenso in Ehren halten wie die Bücher der Heiligen Schrift«: »Der Gebrauch von Bildern, der aus heidnischer Tradition rührt, darf und kann nicht mit den Büchern der Heiligen Schrift verglichen werden, denn wir lernen die rechte Lehre aus Büchern,

nicht aus Bildern ... Jedem, der Bilder verehrt, sollen z. B. die Bilder von zwei schönen Frauen vor Augen gehalten werden, die nicht beschriftet sind; er wird sie ohne große Überlegung wegwerfen und irgendwo liegenlassen. Wenn man ihm dann sagt: »Eines davon ist das Bild der heiligen Maria und darf nicht weggeworfen werden; das andere stellt Venus dar und muss weggeworfen werden«, dann wird er den Maler fragen, welches das Bild der heiligen Maria und welches das Bild der Venus sei. Denn die Bilder sind in allen Teilen sehr ähnlich ... Man soll mir sagen ... wo die Heiligkeit des einen Bildes war, bevor es beschriftet wurde, oder die Unheiligkeit des anderen, bevor dieses beschriftet wurde.«⁶ Damit wird eine kritische, wenn auch gemäßigte Position in einer Auseinandersetzung bezogen, die das Mittelalter in



Abbildung 3

Gestalt des sogenannten *Bilderstreits* (Ikonoklasmus) nachhaltig beeinflusste. Er erregte insbesondere im frühen 8. Jahrhundert in der griechisch-orthodoxen Kirche die Gemüter, da Kaiser Leo III. 726 alle Ikonen zu Götzenbildern erklärte und deren Zerstörung anordnete, eine Politik, die auf erbitterten Widerstand innerhalb der Kirche stieß. Karl der Große nahm in dieser Auseinandersetzung vermutlich eine gemäßigte Haltung ein, die sich nicht gegen Bilder, wohl aber gegen deren Verehrung bzw. Anbetung richtete. Die Bilderzerstörung hatte jedoch schon weitaus früher begonnen, ohne in der gesamten Kirche auf Zustimmung zu stoßen, denn die ikonographische Darstellung der Episoden aus der Heiligen Schrift bot für die große Zahl der damaligen Analphabeten angemessene Möglichkeiten, einen anschaulichen Zugang zu biblischen Gehalten zu finden. Aber auch unter den Lesekundigen und frühchristlichen Sachverständigen hatten Bildwerke offenbar eine besondere Vermittlungsfunktion – daher wurden nicht nur frühchristliche Basiliken mit den Säulen und Bildwerken aus antiken Beständen geschmückt, die Bilder und Skulpturen wurden auch christlich umgedeutet: Statuen des Hermes wurden z.B. zu Christusskulpturen, die Athene wurde zur heiligen Jungfrau Maria erklärt – ein Verfahren, das im zitierten Passus der *Libri Carolini* angedeutet wird. Daher kritisierte Gregor der Große um 600 den »blinden Eifer«, mit dem Heiligenbilder von Geistlichen zerstört wurden. »Wir billigen durchaus, dass du verboten hast, sie anzubeten, aber wir missbilligen, dass du sie zerstört hast ... Bilder anbeten oder aus dem Dargestellten lernen, was anbetungswürdig ist, sind nämlich zwei verschiedene Dinge. Denn was den Lesenden die Schrift, das sind die Bilder für die Analphabeten, die darin sehen, was sie befolgen sollen, und daraus lesen, was sie nicht aus Büchern lesen können; so sind die Bilder vor allem die Lektüre der Heiden.«⁷



Abbildung 4

Bilder im Dienst der christlichen Didaktik

Dass es indessen bei den sakralen Bildern in Wahrheit nicht bloß um eine Art Bilderbibel für Heiden und Analphabeten ging, dass vielmehr der Streit um die Rolle der Bilder ein sehr viel tiefer liegendes Zentralproblem der mittelalterlichen Bildung betraf, hat nicht allein, aber doch besonders deutlich der spätantike christliche Theologe Dionysios Areopagita in seiner Schrift über die himmlischen Hierarchien erläutert (sie ist vermutlich im 6. Jahrhundert entstanden).⁸ Das Problem einer spirituellen Gestaltung der Schrift- und Bildmedien besteht nämlich für das christliche mittelalterliche Verständnis darin, dass die gesamte Bildungsbestrebung auf eine Erkenntnis des *Geistigen*,

das heißt, des *Unsinnlichen* gerichtet ist, andererseits aber eine solche geistige Erkenntnis nur einem schon spirituell geschulten Bewusstsein möglich ist. Dieses ist ursprünglich allerdings nur über sinnliche Erfahrungen zu entwickeln. Die Vorstellung der mittelalterlichen Didaktik besteht daher darin, von den *spirituell gestalteten* sinnlichen Dingen zu jenen unsichtbaren, nichtsinnlichen geistigen Gehalten aufzusteigen. Diese Idee hat Hugo von St. Victor im 12. Jahrhundert so formuliert: »Unsere Seele kann nicht direkt zur Wahrheit des Unsichtbaren aufsteigen, es sei denn, sie wäre durch die Betrachtung des Sichtbaren geschult, und zwar so, dass sie in den sichtbaren Formen Sinnbilder der unsichtbaren Schönheit erkennt. Da nun aber die Schönheit der sichtbaren Dinge in ihren Formen gegeben ist, lässt sich entsprechend aus den sichtbaren Formen die unsichtbare Schönheit beweisen, weil die sichtbare Schönheit ein Abbild der unsichtbaren Schönheit ist.«⁹ Wie eine Leitfigur dieser christlichen Didaktik wirkt daher auch der vielzitierte Spruch über dem Portal der schönen Abteikirche von Saint Denis in Paris, der von Abt Suger im 12. Jahrhundert formuliert wurde:

»Wer immer du seist, wenn du strebst, zu erheben den Ruhm dieser Tore,
staune nicht an das Gold und den Aufwand, sondern die Arbeit.
Edel erstrahlt das Werk, doch das Werk, das edel erstrahlt,
möge erleuchten die Geister, dass sie eingehen durch die wahren Lichter
zum wahren Licht, wo Christus das wahre Tor ist.
Welche Art es im Inneren sei, bestimmt diese goldene Pforte.
Der schwache Geist erhebt sich zum Wahren durch das Materielle
und sehnd erhebt er sich durch das Licht aus seiner Versunkenheit.«¹⁰

Abt Suger fordert mit diesen Worten, nicht vorrangig die empirische Licht- und Farben-

pracht (d. h. die Schönheit) des Kirchenbaus zu bewundern, sondern diese als »Wegzeichen« zum *wahren geistigen Licht des Christus* zu erleben: *Per lumina vera ad verum lumen*.

Aus dieser »anagogischen« (heraufbildenden) Didaktik erklärt sich auch die besondere künstlerische Gestaltung der Kirchenbauten, der Musik, der Buchmalereien, Skulpturen usw. Dionysios Areopagita spricht mit Blick auf die Engel im zweiten Kapitel seiner *himmlischen Hierarchien* daher auch von den »unähnlichen Sinnbildern« der *geistigen Engelvorstellung*. Dass es dabei in Wahrheit nicht um geflügelte Wesen, sondern um geistige Gestalten geht, war diesem Gebildeten der Spätantike bewusst:

»Denn wir wollen nicht – gleich der ungebildeten Menge – der lästerlichen Auffassung verfallen, als wären himmlische und gottähnliche Wesen Gestalten mit vielen Füßen und allerhand Gesichtern, oder nach tierischen Vorbildern von Stieren oder nach Raubtierform geschaffen, wie Löwen, oder nach dem Muster von Adlern mit krummen Schnäbeln oder wie Vögel mit buschigem Gefieder. Wir sollen uns nicht einbilden, gewisse feurige Räder liefen da über die Himmel und Throne, wären da aus irdischem Stoff und dienten der Urgottheit zum Zurücklehnen, oder es galoppierten da gar buntscheckige Pferde herum mit speertragenden Kriegsherrn auf ihren Rücken und was sonst noch alles durch die Schrift uns überliefert sein mag, in heiliger Plastik und mit farbenreicher Fülle von bedeutungsvollen Sinnbildern. Freilich hat sich die Offenbarung dichterisch geheiligter Formengebilde bedient, um gestaltlose Geister vor uns erscheinen zu lassen, weil sie, wie gesagt, auf unser Erkenntnisvermögen Rücksicht nahm. Sie sorgte aber nur für eine uns entsprechende, unserer Natur gemäße Emporführung und passte die Heiligendarstellungen anagogisch unseren Fähigkeiten an.«¹¹

Geistige Botschaften im sinnlichen Gewand

Dionysios Areopagita formuliert hier das mediale Grundproblem mittelalterlicher Bildung: *Wie kann man Geistiges sinnlich so darstellen, dass dabei noch sein geistiger Gehalt erkennbar bleibt?* Intendiert wird ein Sinnlich-Konkretes, das so gestaltet ist, dass es auf ein nichtsinnliches »Jenseits« seiner selbst hinweist. Daher treten dann Musik, schöne Literatur, Bau- und Bildkunst, philosophischer und Lehrbuchtext in den Dienst jener Aufgabe, eine nichtsinnliche Wirklichkeit anzuerkennen und schließlich auch wahrnehmen zu können. Um das Beispiel der von Dionysius Areopagita erwähnten Engel aufzugreifen: Diese sind gerade dann »spirituell« gemalt, wenn sie *nicht* nur als vogelartig ge-

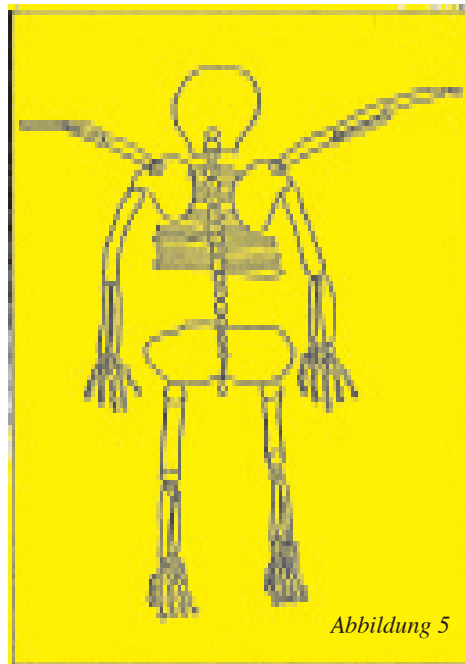


Abbildung 5



Abbildung 6

Gestalten – Bilder der geistigen Beweglichkeit – aus dem Haupt oder aus Hauptesnähe zu kommen scheinen, diese Region also »beflügeln« (Abbildung 6).¹⁴ Gerade die mittelalterliche Buchmalerei belehrt uns über den spirituellen Grund dieser spezifischen Ikonographie. Sie zeigt zugleich Distanz zum menschlichen Körper und auch wieder Nähe zu dessen Fähigkeit, eine spirituelle Seelenhaltung auszudrücken. Die Flügel schmiegen sich häufig um die Aura, die das Engelshaupt umgibt, sie lodern farbenprächtig zur Himmelsregion, setzen die Verkündigungsgeste, die Ehrfurchts-geste oder auch die Vertreibungs-geste des Engels fort, kontrastieren als »Bewegung nach oben« der michaelischen Auseinandersetzung mit dem, was »auf der Erde kriecht«, also in das bloße »Diesseits« herabfällt (Abbildung 7).¹⁵ Sie zeigen wie Wegzeichen im Sinne der von Abt Suger betonten anagogischen Farben-

flügelte Wesen in Menschengestalt dargestellt werden, wie es dann später in der Renaissance-Malerei geschieht und in einer »empiristischen«, unspirituellen Tradition fortgesetzt wird, die sich schließlich über Devotionalien-Bilder des 19. Jahrhunderts (Abbildung 3) bis in moderne Werbeanzeigen (Abbildung 4) fortsetzt.¹² Eine Variante dieser Tradition ist der Einfall eines Biologielehrers, die vermutete Skelettbildung der Engel von seinen Schülern zeichnen zu lassen (Abbildung 5).¹³ Der Vergleich von Abbildung 1 und Abbildung 4 macht überdies manche Ähnlichkeit zwischen der Rhetorik des Werbefildes und der einer unspirituellen Kinderbuch-Illustration deutlich: Hier wie dort wirken z. B. die Flügel weniger beflügelnd als dekorativ. Für die mittelalterlichen Engel-Darstellungen ist es dagegen vielfach charakteristisch, dass die »Flügel« dieser geistigen



Abbildung 7

und Lichtpracht das »Maß« und die »Ordnung« der dargestellten geistigen Situation und vermeiden zumeist geschlechtsspezifische Attribute. Man beachte auch – um beispielhaft Details zu nennen – die unverkrampfte, weiche Handhaltung des Speers auf *Abbildung 7*, die fest auf der Erde (dem Drachen) stehende und doch von dieser sich kräftig emanzipierende Körpergestalt, die sich zum Drachen öffnende, keinerlei Fluchtassoziationen weckende »kampfesmutige« Gebärde der Figur. Die zuvor beschriebenen »empirisch-anthropomorphen« Engeldarstellungen müssen daher aus mittelalterlicher Perspektive als *Verfallserscheinungen* gesehen werden – ein Hinweis, der mit Blick auf das Elfen- bzw. Feenbeispiel in *Abbildung 1* bedenkenswert sein dürfte. So gibt es zweifellos heute auch zahlreiche Versuche, neue Darstellungsformen für derartige geistige Wesen zu finden (ein Beispiel ist die »ätherische« Elfendarstellung in Erika Dühnforts schöner Sammlung iroschottischer und schwedischer Elfen Geschichten, vgl. *Abbildung 8*).¹⁶ Denn natürlich kann man in der Bildkunst nicht zurückkehren zu jener mittelalterlichen Darstellungsart. Hegel hat in der Vorrede zu seiner »Phänomenologie des Geistes« (1807) die mittelalterliche Lebensorientierung, ihre Didaktik und auch ihre historische Problematik sicher treffend mit den folgenden Bemerkungen charakterisiert: »Von allem, was ist, lag die Bedeutung in dem Lichtfaden, durch den es an den Himmel geknüpft war; an ihm, statt in *dieser* Gegenwart zu verweilen, glitt der Blick über sie hinaus, zum göttlichen Wesen, zu einer, wenn man so sagen kann, jenseitigen Gegenwart hinauf. Das Auge des Geistes musste mit Zwang auf das Irdische gerichtet und bei ihm festgehalten werden; und es hat einer langen Zeit bedurft, jene Klarheit, die nur das Überirdische hatte, in die Dumpfheit und Verworrenheit, worin der Sinn des Diesseitigen lag, hineinzuarbeiten und die Aufmerksamkeit auf das Gegenwärtige als solches, welche *Erfahrung* genannt wurde, interessant und geltend zu machen. – Jetzt scheint die Not des Gegenteils vorhanden, der Sinn so sehr in dem Irdischen festgewurzelt, dass es gleicher Gewalt bedarf, ihn darüber zu erheben. Der Geist zeigt sich so arm, dass er sich, wie in der Sandwüste der Wanderer nach einem einfachen Trunk Wasser, nur nach dem dürftigen Gefühle des Göttlichen überhaupt für seine Erquickung zu sehnen scheint. An diesem, woran dem Geiste genügt, ist die Größe seines Verlustes zu ermessen.«¹⁷



Abbildung 8

Im Lichte dieser Bemerkung kann man die Engel-Darstellung der Renaissance, aus mittelalterlicher Perspektive, zu Recht als eine – von wenigen Ausnahmen abgesehen



Abbildung 9

– Verfallserscheinung spiritueller Ikonographie begreifen; andererseits war diese Entwicklung erforderlich, um die »Dumpfheit und Verworrenheit, worin der Sinn des Diesseitigen lag«, zu überwinden und zu einer *Erfahrung* dieser Außenwelt zu gelangen, die ein erkennendes Ichbewusstsein überhaupt erst möglich macht. Jedoch wurde bereits zu Hegels Zeiten – sicher weitaus weniger als in unserer Zeit – ein *Empirismus* bemerkbar, der die Erkenntnismöglichkeit für geistige Sachverhalte verdunkelte und diese nur noch als abstrakte Idee bewahrte: Der z. B. erfahrungsleer gewordene Begriff des Engels kann dann nur noch in einem Bild konkretisiert werden, das der Alltagswelt entnommen ist und in Illustrationen von der eingangs erwähnten Art mündet (*Abbildungen 1-4*). Dieser Verlust spiritueller Erfahrungs- und Darstellungsformen ist es, der sich heute weitaus nachdrücklicher in vorgeblich »übernatürlichen« Figuren wie dem »Archangel« der Comicserie X-Men (*Abbildung 9*) oder dem Comic-Elfenvolk der »Wolfsreiter« (*Abbildung 10*) artikuliert: einer Fantasy-Welt, die nicht mehr der spirituellen Phantasie, sondern einer unter dem Tarnmantel der Mythen- und Sagenwelt betriebenen Gegenwelt aus Bildsug-gestion, zudringlicher Rhetorik, Mechanisierung und Sexualisierung entstammt. Diesem Trend, so scheint mir, sollten anthroposophische Verlage nicht als Wegbereiter dienen.

Zum Autor: Christian Rittelmeyer, geboren 1940, Diplom-Psychologe, ist Professor für Erziehungswissenschaft am Pädagogischen Seminar der Universität Göttingen. Arbeitsschwerpunkte: Forschungsmethoden der Erziehungswissenschaft, Pädagogische Anthropologie, Ästhetik und Pädagogik, Bildungstheorie und Geschichte der Erziehung.

Anmerkungen

- 1 Rose Williams/Robin T. Barrett: Das Elfenbuch. Naturgeister aus aller Welt, Stuttgart 2002. Das Buch wird für Kinder ab 7 Jahren empfohlen.
- 2 Siehe dazu auch Christian Rittelmeyer: Bilder für Kinder. In: »Erziehungskunst«, Heft 1/1999, S. 38-48, sowie ders.: Tierbilder in Kinderbüchern und Comics. In: »Erziehungskunst«, Heft 6/1999, S. 600-697
- 3 Christian Rittelmeyer: Mythoi – oder: Gibt es Elfen und Gnome? In: Die Drei, Heft 6/1997, S. 595-604
- 4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte, Band III: Die griechische und die römische Welt, II.2a: Die Idee der Gottheit, Hamburg ²1968, S. 579 f.
- 5 Aus: Richter, Gert (Hrsg.): Kitsch-Lexicon von A bis Z, Gütersloh 1972, S. 89
- 6 Zitiert nach Hart-Nibbrig, Christiana L.: Ästhetik. Materialien zu ihrer Geschichte, Frankfurt/M. 1978, S. 49 f.
- 7 ebenda, S. 47
- 8 Dionysios Areopagita: Die Hierarchien der Engel und der Kirche, München 1955
- 9 Zitiert nach Assunto, Rosario: Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln ²1987, S. 201
- 10 Aus Sedlmayr, Hans: Die Entstehung der Kathedrale, Graz ²1988, S. 240
- 11 Vgl. Anmerkung 8, S. 102 (137a)
- 12 Abb. 3 aus Sailer, Anton: Goldene Zeiten, München 1975, S. 33
- 13 Aus Deckert, Franz: Engelsflügel. In: Unterricht Biologie 9 (1985), S. 48-49
- 14 Das apokalyptische Weib und der Drache. 1086. Handschrift Burgo de Osma. Aus Holländer, Hans: Kunst des frühen Mittelalters, Stuttgart 1969, S. 176. Wie sich historische Bewusstseinsformen in der jeweiligen bildnerischen Gestaltung von Engelsflügeln spiegeln können, hat sehr eindrucksvoll Hella Krause-Zimmer herausgearbeitet: Warum haben Engel Flügel? Stuttgart 1993, S. 20-31
- 15 Erzengel Michael. Aus: Liber floridus. 2. Hälfte 12. Jh., Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
- 16 Erika Dühnfort: Die Elfenkönigsweise, Stuttgart ²1992, S. 19

Abbildung 10

