

”Du musst dir ein Bildnis machen.”

Bildende Kunst und christliche Religionskultur.

Bilder erschließen uns die Welt, in der wir leben. Bilder prägen sich ein. Bilder geben Orientierung. Allerdings: Bilder sind interpretationsoffen. Das Bild des Gekreuzigten beispielsweise, der *die Hand, uns zu fassen, aus- gespannt* hat, kann uns die Gewissheit vermitteln, dass unser Leben und das Geschick der ganzen Welt von Gottes alle Schuld, alles Leid überwindender Liebe umfassen ist. Dasselbe Bild kann vor dem Hintergrund der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts jedoch offenbar auch als ein Symbol der Folter, Hinrichtung und Judenverfolgung ‚gelesen‘ werden. Ein bayerischer Lehrer hat es so gesehen und vor Gericht erfolgreich dagegen geklagt, in Räumen unterrichten zu müssen, in denen ein Kreuz angebracht ist. Was das Bild des Gekreuzigten *bedeutet*, versteht sich also keineswegs von selbst, sondern ist von bestimmten, individuell durchaus verschiedenen Interpretationsleistungen abhängig. Das gilt nun freilich auch für jedes andere Bild. Denn Bilder sind deutungsoffen. Ihre sinnbildende, orientierende Kraft liegt nicht einfach *in* ihnen, sondern verdankt sich der interpretierenden Anverwandlung durch die Betrachterin. Das verlangt von ihr, gerade wenn es sich um Bilder der modernen, zeitgenössischen Kunst handelt, die Bereitschaft, sich mit einer großen Offenheit auf das jeweilige Kunstwerk einzulassen, um es sich in selbständigen Deutungsakten nach und nach zu erschließen. Häufig zwingt die Auseinandersetzung mit Werken der modernen Bildenden Kunst dazu, eingeschliffene Sehgewohnheiten zu überprüfen und vertraute Perspektiven infrage zu stellen. Diese Rezeptionsbedingungen gelten nun freilich ganz genauso für die Sphäre des religiösen Selbst- und Weltumgangs. Auch hier, auch in der Religion geht es ja stets darum, die vertrauten Deutungsmuster auf ihre je aktuelle Tragfähigkeit hin zu überprüfen, d.h. es kommt darauf an, die tradierten Bilder ‚Gottes‘ im Vollzug individueller Aneignung auf ihre weltjenseitige Dimension hin durchsichtig werden zu lassen. Die folgenden Überlegungen wollen der Erhellung dieser Strukturparallele von Kunst und Religion dienen. Dabei gehe ich davon aus, dass beide je für sich einen umfassenden Kosmos der Selbst- und Weltdeutung darstellen. ”Unsere Seele aber, mit ihren kurzlebigen Impulsen, ihrem fragmentarischen Können“, hat Georg Simmel einmal geschrieben, ”vermag keine dieser Welten zu der Ganzheit, die sie ideell fordert, auszubilden“, sondern muss sich damit begnügen, aus einzelnen Elementen der Religion und der Kunst zu leben. Eben daraus aber erwächst ”der Seele die Möglichkeit, mit der Ergänzung der einen Welt aus der andern sich selbst als den Einheitspunkt beider zu fühlen, als die Kraft, die einen dieser Ströme aus dem andern speisen kann, weil jeder für sich aus ihr entspringt.”¹

I. Das biblische Bilderverbot

Das im Dekalog festgeschriebene Verbot, ein Kultbild von Jahwe anzufertigen und es wie etwa Astarte oder Baal zu verehren, bildet die Voraussetzung auch des christlichen Ringens um Bedeutung und Stellenwert des religiösen Bildes. Bei Lichte betrachtet ist das Zweite Gebot nun jedoch nicht bloß im Sinne der Forderung des Monotheismus gegen den Fremdgötterkult gerichtet, sondern bezeichnet darüber hinaus die prinzipielle religionstheologische Einsicht, wonach es überhaupt unmöglich ist, Gott darzustellen bzw. die sinnliche Anschauung Gottes mit Gott unmittelbar zu identifizieren. Gott kann nur in einer spezifischen Brechung, nur mittelbar ”erfahren” werden, und zwar auf zweierlei Weise: Zum einen (a) durch sein ”Wort”, zum anderen (b) durch den Menschen, Gottes Ebenbild (Gen 1,27) – später dann Jesus Christus als das Bild Gottes (2Kor 4,4; Kol 1,15).

(a) ”Wort Gottes” – darunter soll hier verstanden werden: eine durch kommunikative Bezeichnungstätigkeit zum Gotteswort erhobene religiöse Selbst- und Weltdeutung. Dass diese menschliche, kulturell jeweils in einer bestimmten historischen und geographischen Situation verankerte Weise, das Dasein im Lichte des Übersinnlichen sprachlich zu deuten, tatsächlich zum ”Wort Gottes”, zur ”Offenbarung” wird, hängt von vielen Faktoren ab. Die persönliche religiöse Authentizität, die geistliche Evidenz der jeweiligen Deutungen, das kulturelle Gedächtnis, die religiöse Vergemeinschaftung und Traditionsbildung, aber auch Politik und Geschichtsdeutung spielen dabei ebenso eine Rolle wie die jeweilige sprachlich-symbolische Form, in die ein Prophet, ein Psalmdichter, ein Evangelist seine religiöse Erfahrung zu gießen vermag. Entscheidend dürfte es bei alledem jedoch auf die religionskommunikative Qualität der Bilder, oder besser: Metaphern ankommen, deren sich die Deutung dieser Erfahrung bedient: ”Du bist mein Fels und meine Burg” (Ps 18,3). ”Der Herr, dein Gott, ist ein verzehrendes Feuer” (Dtn 4,24). ”Gott, der Herr, ist Sonne und Schild” (Ps 84,12). ”Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet”, spricht Gott, der Herr (Jes 66,13); oder man denke auch an die Vatergestalt im Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lk 15,11-32). Die Art und Weise wie die Bibel vor dem Hintergrund des dekalogischen Bilderverbotes dann doch von Gott in Bildern zu sprechen weiß, markiert einen für die Geschichte der Religion entscheidenden Schritt. Die Bibel macht nämlich faktisch von der Erkenntnis Gebrauch, dass es Gott für uns nicht anders als in den Bildern, die wir uns von ihm machen, *gibt*, und zwar so, dass dabei zugleich die für die Erfassung des Wesens der Religion unhintergehbare Einsicht gewahrt bleibt, dass diese Bilder eben nicht mit Gott identifiziert werden dürfen. Genau diese, den Bildergebrauch präzisierende Differenzierung musste im

Bilderstreit der frühmittelalterlichen Kirche und dann – wenn auch noch einmal unter anderen Vorzeichen – im Zeitalter der Reformation wieder neu herausgearbeitet werden, so dass sich in der damals wie auch gegenwärtig erneut aktuellen Wiederentdeckung der religionsproduktiven Potenz des Bildes einerseits und der theologischen Bedeutung des Bilderverbotes andererseits gewissermaßen die innere christentums-, vielleicht sogar religionsgeschichtliche Logik des Streites um die Bilder nachvollziehen lässt.

(b) Religionsgeschichtlich betrachtet bedeutete die Tatsache, dass das Christentum sich nicht mehr nur wie die jüdische Religion der sprachlichen Metapher zur Bezeichnung der transzendenten Wirklichkeitsdimension bediente, sondern nun einen Menschen, Jesus von Nazareth, zum Sohn – auch dies freilich eine Metapher – Gottes erhob, eine enorme Verschärfung des Streites um Recht und Bedeutung des religiösen Bildes. Allerdings geschah dies so, dass man diese Überzeugung stets eng mit der soeben charakterisierten Weise, Gott im/als Wort zu erfahren, verknüpfte. Im Prolog des Johannesevangeliums wird uns diese Verknüpfung paradigmatisch vor Augen geführt. Zwar heißt es auch hier: "Kein Mensch hat Gott je gesehen" (1,18). Aber es ist dann doch die Rede davon, dass der Logos, das Wort, das Gott selber war und ist, und durch das alles, was ist, geschaffen ist (vgl. 1,1f.) – dass dieses "Wort Fleisch geworden ist, unter uns wohnte, und wir seine Herrlichkeit sahen, eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit" (1,14).

II. Eine kleine Geschichte des Bilderstreits

Gleichwohl dauerte es eine ganze Weile, bis bildliche Darstellungen des Gottessohnes verfertigt und kultisch verehrt wurden. Das frühe Christentum kannte lediglich allegorische Darstellungen Christi und bediente sich ansonsten vielfach konspirativer Geheimzeichen, man denke z.B. an das Symbol des Fisches. Der eigentliche Ursprung der christlichen Bildkunst liegt jedoch in den Malereien der Katakomben und in den Sarkophagreliefs (im 3. Jahrhundert). Man trifft hier u.a. auf bildliche Darstellungen des Abendmahls, auf halbplastische Abbildungen von Christus als dem Guten Hirten oder auch auf Reliefs biblischer Szenen. Bereits in diesem Stadium, verstärkt dann jedoch mit dem gegen Ende des dritten Jahrhunderts einsetzenden Kirchenbau wurde das Problem von Stellung und Bedeutung des Bildes im Christentum virulent. Während die Verwendung von Sinnbildern, wie z.B. das Zeichen des Fisches, sowie die Abbildung biblischer Geschichten selbstverständliche, kaum umstrittene Praktiken waren, blieb es in den ersten Jahrhunderten weitgehend bei der *bildlosen* Verehrung und Anbetung Christi, was zum einen sicherlich eine Folge des alttestamentlichen Bilderverbotes war, zum anderen aber wohl auch mit der prekären Konfliktsituation zusammenhing, vor die sich die Christen durch den reichsweit verbreiteten Kult des Römischen Kaisers gestellt sahen, dessen Herrschaftsanspruch in Gestalt seines Kultbildes allgegenwärtig war. "In vollgültiger Stellvertretung hatte es Anspruch auf religiöse Verehrung, auf Lorbeerbekränzung, Weihrauch, Kerzen, Kuß, Kniefall."² Die Weigerung der Christen, dem Kaiserbild in dieser Weise zu huldigen und stattdessen lieber das Märtyrium zu erleiden, bedeutete freilich nicht bloß ein Bekenntnis zu Christus als dem eigentlichen Herrscher der Welt, sondern konnte darüber hinaus als grundsätzliche Infragestellung der antiken Auffassung von Wirklichkeit und Geltung des Bildes verstanden werden. Nach antiker, an die Ideenlehre Platons anknüpfender Vorstellung galt nämlich die Wirklichkeit des Bildes und damit sein Geltungsanspruch als durch seine *Abkunft vom Urbild* bestimmt und garantiert. Daraus wiederum leitete man den Gedanken ab, dass die Verehrung des Bildes die Verehrung des Kaisers – nicht: bedeute, sondern – *sei*. Nicht das Bild werde geehrt, sondern der sich in ihm abbildende Herrscher – ein Gedanke, den sich übrigens später die Verteidiger der Bilder zu eigen machen sollten, so etwa Johannes von Damaskus, wenn er, ein Wort von Basilius aufnehmend und uminterpretierend, gegenüber dem Vorwurf, die Anbetung der Ikone bedeute eine Vergötterung des bloß Kreatürlichen, geltend machte, dass die Verehrung des Bildes stets auf den Prototyp, auf das Urbild übergehe.

Ungefähr seit dem 5. Jahrhundert entwickelte sich eine ikonographische Bildkunst, die man mit Hans Belting als "Ausbildung eines christlichen Kultbildes" interpretieren kann, "das antike Bildpraktiken übernimmt."³ Im sogenannten *Bilderstreit* (726-843) ging es um die Frage, ob die Ikone, das Abbild Christi, Marias oder eines Heiligen, kultisch verehrt werden dürfe. Verursacht war diese Auseinandersetzung nicht zuletzt durch eine latente Unsicherheit hinsichtlich der religiösen Qualität der Bilder. Der Bilderstreit lässt sich mithin durchaus als Ausdruck einer innerchristlichen Differenzierung des Frömmigkeitsstils begreifen, und in seiner Folge kam es dann auch tatsächlich – wie später, im Zeitalter der Reformation, noch einmal – zur Kirchenspaltung. Ausgelöst wurde der Streit um die Bilder jedoch – wie es in religiösen Angelegenheiten ja nicht selten geschieht – durch einen politischen Machtkampf. Nach dem Vorbild des Kalifen Jezid II., der 723 ein Edikt gegen die Bilder in den christlichen Kirchen seines Reiches erließ, befahl der byzantinische Kaiser Leo III. etwa um dieselbe Zeit die Entfernung der Ikonen aus den Kirchen. Im Hintergrund stand dabei das Ringen um die Vorherrschaft zwischen Kirche und Staat. Die Bilder standen vor allem bei den Mönchen, die sich in weiten Volkskreisen großer Beliebtheit erfreuten und in der Kirche weitgehend die Führung innehatten, hoch im Kurs. Der Versuch des Kaisers, die Bilder abzuschaffen, zielte somit auf eine Entmächtigung der kirchlichen Führungselite. Nachdem es Leos Sohn, Kaiser Konstantin V., der die bilderfeindliche Politik seines Vaters fortsetzte, zunächst gelungen war 754 einen Konzilsbeschluss zu erwirken, der die Bilderverehrung verwarf und zugleich die apostolische Gewalt des Kaisers in der Kirche bestätigte, konnten die Bilderfreunde schon wenige Jahre später,

auf dem 7. Ökumenischen Konzil von Nicäa 787, triumphieren. Das Konzil legte fest: Die Verehrung und Anbetung der Bilder ist geboten, da beides der in dem Bild abgebildeten Person gilt. Dieser Beschluss sicherte dem byzantinischen Christentum den Bilderkult (Weihrauch, Kerzen, Kuss, Kniefall).

Im Westen wurde der Konzilsbeschluss zwar durch Papst Hadrian I. anerkannt, von den Hoftheologen Karls des Großen jedoch verworfen. In den *Libri Carolini* (791) wurde die religiöse Verehrung der Bilder grundsätzlich abgelehnt. Denn das Abbild habe keinesfalls automatisch Anteil an der Idee, am Urbild. Es sei nicht von vornherein determiniert, sondern *deutungsoffen*. Die Bilder sollten infolgedessen lediglich als Schmuck der Kirche oder zur Illustration der Heilsgeschichte zugelassen werden. Sie galten als die *biblia pauperum*, die den Einfältigen die Heilsgeschichte vor Augen malen sollte. Das über solche Belehrungen hinausgehende Bedürfnis der Gläubigen nach *unmittelbarer* Anschauung des Göttlichen, das im byzantinischen Christentum durch die Ikonen befriedigt wurde, führte im Westen zur Ausbildung des Reliquienkultes.

Vergleicht man beide Positionen miteinander, dann zeigt sich, dass die Bilderfreunde eigentlich Bilderfeinde und umgekehrt die Bilderfeinde bei Lichte besehen Bilderfreunde waren. Denn indem die Verteidiger der Bilderverehrung die Ikone gleichsam als ihre eigene Hervorbringung, als Abbild des Urbildes, auffassten, relativierten sie die Bedeutung sowohl der künstlerischen Produktion als auch der ästhetischen Rezeption. Gerade die Autonomisierung des Bildes, die darauf zielte, seinen Wert und seine Bedeutung von der Herstellung einerseits und der Betrachtung andererseits unabhängig sein zu lassen, war dann freilich gleichbedeutend mit der Reduktion des Bildes auf die Wiedergabe, ja Inkarnation des Göttlichen. Die Bilderfreunde fassten das Bild gar nicht als Kunstwerk auf, sondern als Sakrament. Diese Sakralisierung des Bildes ging jedoch mit seiner ästhetischen Depotenzierung einher.

Demgegenüber wurden ausgerechnet die Feinde der Ikonenverehrung den Bildern viel eher gerecht. Geleitet von der Überzeugung, dass zwischen "Anschauung und Idee, Bild und Wort" lediglich "eine lose, konventionelle Brücke, keine Wesenverwandtschaft"⁴ bestehe, zielte der Vorwurf der Bilderfeinde gegenüber den Bilderverehrern im Kern auf die Anerkennung der Tatsache, dass das Bild *als Bild für sich genommen* noch keinesfalls eine ihm irgendwie zugrundeliegende Idee abbilde, dass vielmehr erst das Hinzutreten einer begrifflich-sprachlichen Konvention, Klarheit darüber zu schaffen vermöge, was das Bild zu erkennen gebe. Dann aber, so die Kritik, könne nicht dem Bild selbst Verehrung zuteil werden. In den bereits erwähnten *Libri Carolini* wird diese Einsicht so veranschaulicht: "Einem Bilderverehrer werden Bilder ohne Aufschriften mit der Darstellung zweier schöner Frauen gezeigt. Er lehnt beide unbezeichneten Bilder ab. Man macht ihn jedoch darauf aufmerksam, dass das eine die Madonna darstellt und er es nicht verachten dürfe, während das andere die Venus darstellt. Verwirrt, da beide Bilder einander gleichen, wendet er sich nun an den Maler selbst und fragt ihn, welche der beiden Frauen die Madonna und welche die Venus sei. Weil nun das eine Bild die Bezeichnung der Gottesgebärerin trägt, wird es aufgerichtet, geehrt und geküßt; das andere aber wird, weil es den Namen der Venus, der Mutter des flüchtigen Äneas, trägt, weggeworfen, beschimpft und verflucht."⁵

Die Kritiker des Bilderkultes gingen also davon aus, dass das Bild keinesfalls automatisch Anteil an der Idee hat. Das Bild, so könnte man auch sagen, ist in ihren Augen nicht determiniert, ist deutungsoffen. Indem sie die Bilder dementsprechend nicht länger auf die Wiedergabe einer Idee, auf die Abbildung eines Urbildes festlegten, entgrenzten sie die werk- und rezeptionsästhetischen Potentiale der Bilder – und arbeiteten eben dadurch der modernen Autonomisierung der Kunst vor.

III. "... nur ein Zeichen" – die reformatorische Freigabe der Bilder

Im Zuge ihrer Kritik am spätmittelalterlichen Reliquienkult wenden sich dann auch die *Reformatoren* gegen jede Art der Bilderverehrung. Mancherorts kommt es daraufhin zum Bildersturm. So auch, ausgelöst durch Karlstadts Polemik gegen die Bilder, in Wittenberg (1522). Luther geht in seinen Invokavitpredigten auf die Frage nach der Bedeutung der Bilder ein und erklärt sie für *Adiaphora*, denn "die bilder seindt weder so noch so, sie seindt weder gut noch boße, man mag sie han oder nit haben"⁶. Es sei zwar verboten, Bilder anzubeten, nicht aber, sie herzustellen – wenngleich letzteres nicht länger als ein frommes Werk gelten solle. Es komme darauf an, zwischen dem Bild und dem, was es zeige, zu unterscheiden, denn das "crucifix, das da steet ist mein got nicht, dan(n) mein got ist jm hym(m)el, sonder nur ein zeychen"⁷. Als Zeichen szenischer Erinnerung sind die Bilder für die Glaubenden gleichwohl nützlich. Sie haben eine rhetorisch-didaktische Funktion, versinnbildlichen das Wort und können so innere Glaubensbilder erzeugen. Luther denkt dabei vor allem an ein Bild: Jesus Christus, der Gekreuzigte. Und so sieht man auf der Predella des großen, von Cranach geschaffenen Abendmahlsbildes in der Wittenberger Stadtkirche, Luther auf der Kanzel stehend abgebildet, der Gemeinde das Bild des Gekreuzigten vor Augen malend. Der Glaube kann auf Bilder nicht verzichten. Dieser Verzicht ist auch nicht nötig, wenn er sie, ihres Zeichencharakters eingedenk, als Figurationen des *wortvermittelten* Evangeliums begreift. Luther gibt die Bilder also frei, aber *nicht zur Anbetung, sondern zur Sinnbildung*. Zwingli, Bucer und Calvin sind ihm darin im Prinzip gefolgt, auch wenn sie die Bilder lieber ganz aus den Kirchen entfernt sehen wollten. Die religiösen Bilder wurden hier aus dem öffentlichen Raum in die private Sphäre verbannt.

Insgesamt gesehen hat die Ablehnung der Bilderverehrung im Protestantismus die bereits in der Renaissance

anhebende Tendenz zur Subjektivierung und Säkularisierung der Kunst weiter verstärkt. Die Verselbständigung der Kunst bedeutete jedoch nicht nur ihre allmähliche Emanzipation von den Vorgaben der kirchlich institutionalisierten Religionskultur, sondern hatte auf Seiten der Kirchen weithin auch deren Kontaktverlust zur jeweils zeitgenössischen Bildenden Kunst zur Folge, da man sich ihrer nur mehr zur Illustration der Verkündigung bediente. Die Bilder fungierten jetzt lediglich "als Chiffren der Wahrheit, deren Verbalisierung nicht mehr aufzuhalten"⁸ schien. Man kann hierin einerseits eine subtile Form des Ikonoklasmus sehen, insofern die Kunst auf die Funktion reduziert wurde, bestimmte Bedeutungsgehalte der christlichen Religion bildlich zu repräsentieren. Andererseits lässt sich gerade Luthers Betonung des engen Zusammenhangs von Wort und Bild als Vorwegnahme der modernen rezeptionsästhetischen Auffassung von der Deutungs Offenheit des Kunstwerkes begreifen. Der adiaphoristische Charakter der Bilder verlangt nach sinn-, und d.h. für Luther *wortgeleiteter* Interpretation. Der Betrachter des Bildes ist dementsprechend nicht länger ein "fraglos Anstauer, in ihm steckt ein potentieller Interpret, der kritisch nach dem Woher und Wozu ... des Kunstwerkes fragt."⁹ Interpretiert werden müssen die Bilder Luther zufolge freilich in enger Orientierung am Schriftwort. Man denke etwa an Luthers Insistieren auf dem Wortlaut der Einsetzungsworte im Zusammenhang des Abendmahlstretes: Brot und Wein sind deutungs offene Gegenstände; ihre, "richtige" Interpretation verdankt sich der Bezugnahme auf das Bibelwort; denn, "wenn du das Wort davon tust", so Luther, dann hast du es eben lediglich mit Brot und Wein zu tun. Man mag in dieser interpretativen Engführung eine noch zu überwindende Hemmung der ansonsten bereits überaus modern anmutenden Einsicht Luthers sehen, wonach die Bilder für die individuelle ästhetische Aneignung freizugeben seien. Gleichwohl kann auch die Rezeption moderner Kunst auf worthafte, d.h. rational-bewusstseinsgeleitete Deutungsakte keinesfalls Verzicht leisten: "Wer vom Flaschentrockner (Marcel Duchamps, M.K.), von Warhols Brillo-Schachteln und seinen Coca-Cola-Dosen das Wort ‚davon tut‘ und wer diese Objekte aus ihrem Ausstellungsambiente entfernt, hat es eben nur mit beliebigen Dingen zu tun."¹⁰ Die individuelle Auseinandersetzung mit Kunstwerken, ihre Interpretation setzt die wort- bzw. begriffsgeleitete Deutungsaktivität, die Sinn-Bildung des Betrachters voraus – und nur so, nur im Prozess subjektiver Reflexions-tätigkeit, können Bilder zu Zeichen des je eigenen Selbst- und Weltverstehens, und – geht es um Selbst- bzw. Weltranszendierendes – zu Symbolen des Glaubens werden. ‚Du musst dir ein Bildnis machen‘ – so lässt sich das alttestamentliche Bilderverbot darum – nur scheinbar paradox – sowohl in religiöser als auch in ästhetischer Hinsicht artikulieren. Es geht dabei um die subjektiv zu vollziehende Dialektik von Enthüllen und Verbergen, insofern auch die Religion, wie jede Geistestätigkeit des Menschen Vorstellungen, Bilder generieren *muss*, ohne dann doch in diesen Sinnbildern zu bestehen. Darum braucht es das Wechselspiel von Bildgenerierung und Bildvernichtung. Dieser Prozess kennzeichnet die religiöse Sinnsuche; aber auch die moderne Kunst kennt eine Transzendierung des Bildes durch das Bild.

IV. Moderne Kunst: Bildvernichtung im Bild

Zum Schluss möchte ich anhand zweier Beispiele zeigen, dass und wie sich die zeitgenössische Kunst darauf versteht, die soeben nachgezeichnete rezeptionsästhetische Einsicht des Zusammenhangs von Bildgenerierung und Bildvernichtung (religions-)produktiv umzusetzen. Bekanntermaßen steht der faktischen Verabschiedung der Gegenwartskunst aus den Kirchen das Phänomen gegenüber, dass die moderne Bildende Kunst keineswegs auf die Beschäftigung mit religiösen Themen verzichtet, ganz im Gegenteil. Bereits in der Romantik – man denke etwa an die Bilder von Caspar David Friedrich – hebt ein Prozess an, der die spirituelle Dimension der menschlichen Selbst- und Weltdeutung, teilweise im Rückgriff auf oder unter Anspielung an Motive der tradierten religiös-kirchlichen Bildprogramme, teilweise aber auch ganz ohne solche Bezugnahmen auf die Ikonographie christlicher Deutungskultur, zum Gegenstand des künstlerischen Schaffens macht. In der Kunst des 20. Jahrhunderts finden sich solche religiösen Konnotationen u.a. in den Arbeiten Ben Willikens' und Barnett Newman. Die Werke von Willikens, die intensiv um die Themen "Raum" und "Licht" kreisen, lassen religiöse Aspekte anklingen, insofern sie die Sehnsucht nach der Menschlichkeit des Menschen im Zeitalter seiner Entmenschlichung inszenieren.¹¹ Exemplarisch hingewiesen sei hier auf sein "Abendmahl" (1976-1979, Acryl auf Leinwand, 3 Tafeln, je 300 x 200 cm, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main).¹² Mit dieser Paraphrase zu Leonardo da Vincis Fresko im Refektorium von Santa Maria delle Grazie in Mailand (1495/98) hat Willikens, wie er selbst formuliert, "an ein großes Bild eine existentielle Frage gestellt." (298) In der Mitte des Bildes, das als Triptychon an die dreiteiligen Tafelaltäre des Spätmittelalters erinnert, steht, beinahe die ganze Breite des Raumes einnehmend, der Abendmahlstisch. Auf ihm liegt nur ein weißes Tischtuch, das Geschirr fehlt. Jesus und die Jünger sind aus dem Bild entfernt worden. Die Nischen an der Seite sind durch große Stahl-tore verschlossen, die an Gefängnis- oder KZ-Türen gemahnen. Die glatten, weißen Wände sowie der geflieste Boden verstärken den Eindruck von Sterilität, Leere und Kälte. Beibehalten und durch die konsequente Symmetrie sowie das völlige Fehlen natürlichen oder menschlichen Lebens unterstrichen ist die *Zentralperspektive*. Die Entdeckung der Zentralperspektive steht in der Kunst der Renaissance zeichenhaft für die Fähigkeit des Menschen, die Welt in den Griff bekommen, ihr das Maß setzen zu können. Doch während in der Renaissance "der Mensch als Kulmination des Darstellungswürdigen der Mittelpunkt der Bilder" (308) war, ist er aus Willikens' Abendmahlbild verschwunden. Es ist jedoch eben diese Abwesenheit des Menschen, der das Bild zum Zeichen der Sehnsucht nach ihm werden lässt. Dem Künstler zufolge "ist die Leere nicht nur eine

Negation des Menschen, sondern auch eine Frage nach seiner Ankunft; eine Frage nach dem Menschenbild, das in der Lage ist, das weiße Zentrum auszufüllen.“ (297) Angesichts einer gesteigerten Individualitätskultur, die paradoxerweise gerade zum Verlust von Individualität zu führen scheint, markiert die Leerstelle in Willikens' Bild die Forderung, die neuzeitliche Anthropozentrik, die eine Leitidee der Renaissance war, *um der Humanität willen* aufzuheben. Unterstützt wird dieser Aufruf zur Ankunft des Menschen durch das gleißende, weiße Licht, das durch die Fenster in der Rückwand hereinbricht. Es verwehrt den Blick nach draußen, schneidet die Flucht in die Natur- und Weltgestaltung ab und wirft den Betrachter auf sich selbst zurück. In seiner absoluten Unerfassbarkeit und Leere symbolisiert das Licht zugleich die göttliche *Einladung zur Menschwerdung* des Menschen, die in Leonardos Bild von dem in der Mitte sitzenden Jesus ausgesprochen wurde.

Das Moment des Religiösen, so lässt es sich am Beispiel dieses Werkes erkennen, liegt in der modernen Kunst nicht in der unmittelbaren Symbolisierung religiöser Vorstellungsgehalte, sondern in der Durchbrechung der gewohnten Wahrnehmungsmuster. Darin zeigt sich, dass gerade die moderne Bildende Kunst "dem Bilder- verbot auf bildliche Weise gerecht zu werden vermag, indem sie dem Betrachter die visuelle Fixierung auf ge- wohnte Gottesbilder verweigert und es unternimmt, solcherart verklebte Augen zu öffnen und die Bildung eigen- ständiger Visionen zu fördern."¹³

Barnett Newman, ein amerikanischer Maler jüdischer Herkunft, hat sich in seinen Bildern mit dem Erhabenen, dem Sublimen, beschäftigt. Dazu hat er "riesige Quer- oder Hochformate gewählt. Es handelt sich um schockierend starkfarbige, monochrome Bilder, meist in Rot oder Blau, die aber durch schmale vertikale Streifen in anderer Farbe in Schwingung versetzt werden. Diese Streifen, die Newman auch ‚zips‘ (‚Reißverschlüsse‘) nannte, setzen das Bild in Spannung."¹⁴ Der Künstler hat bei der ersten Ausstellung seiner Bilder 1951 in New York die Anweisung gegeben, seine riesigen Gemälde ganz aus der Nähe zu betrachten: "There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in the exhibition are intended to be seen from a short distance."¹⁵ Der Betrachter wird freilich durch die verlangte "Nahansicht überfordert. Sehend vergeht ihm das Sehen", insofern es ihm nicht gelingt, das Bild "zu überschauen und damit zu erfassen. Newmans Bildstrategie wurde mit dem Begriff ‚Entgrenzung‘ charakterisiert. Gemeint ist der Ausfall jeder simultanen Perzeption. Das kalkulierte Scheitern des Betrachters am Bild verweist ihn auf sich selbst zurück. Dieser Akt besitzt in Newmans Selbstverständnis ... die Struktur des Sublimen", womit "die Überforderung der kognitiven Kapazität durch etwas Übergroßes" gemeint ist. "Das erkennende Versagen an diesem Übergroßen wird zu einem unerwarteten Gewinn. (...) Das Bild Newmans will insoweit gar *nichts zeigen* (auch nicht bloße Farbflächen), es will in reiner Form *wirken*, im Beschauer etwas *auslösen*. Es hebt sich als Bild vollständig auf, in dem Augenblick, da ihm dies gelingt."¹⁶

Newmans Malerei vollzieht gleichsam die Bildvernichtung im Bild und folgt damit konsequent der Logik des alttestamentlichen Bilderverbotes. Bei Immanuel Kant heißt es, das Gefühl des Erhabenen sei zwar niemals etwas anderes als eine lediglich *negative* Darstellung, "die aber doch die Seele erweitert". Und Kant fährt fort: "Vielleicht gibt es keine erhabener Stelle im Gesetzbuch der Juden, als das Gebot: Du sollst Dir kein Bildnis machen, noch irgendein Gleichnis"¹⁷. Newman ist Ikonoklast reinsten Wassers, seine Abneigung gilt nicht nur dem Naturalismus, sondern auch – und besonders – der modernen abstrakten Malerei, z.B. Mondrians, die seiner Ansicht nach noch immer von naturalistischer Formensprache durchsetzt ist. In seiner Schrift "The Sublime is now" von 1948 polemisiert Newman denn auch gegen diese moderne Malerei und wirft ihr vor, sie sei "be- fangen in einem Inhalt ohne das Erhabene, und unfähig, ein neues erhabenes Bild zu schaffen." Dann entfaltet Newman seine Vorstellung davon, wie man "in einer Zeit ohne eine erhabene Legende oder einen erhabenen Mythos ... eine Kunst des Erhabenen schaffen" könne. "Wir", so schreibt er, "bestehen auf der naturgegebenen Sehnsucht des Menschen nach der Gefühlserhebung (‚exaltation‘) im Hinblick auf unsere Beziehung zu ab- soluten Gefühlen (‚absolute emotions‘). Wir brauchen nicht die Stütze einer aus der Mode gekommenen und antiquierten Legende. Wir schaffen Bilder, die in sich evident sind und die, frei von allen Stützen und Krücken, die Assoziationen zu aus der Mode gekommenen Bildern wecken, beides sind: erhaben und schön. Wir befreien uns von allen Behinderungen durch Erinnerung, Assoziation, Nostalgie, Legende, Mythos oder was immer, die Mittel der westeuropäischen Malerei gewesen sind. Anstatt Kathedralen aus Christus, aus dem Menschen oder aus dem ‚Leben‘ zu schaffen, schaffen wir sie aus uns selbst, aus unseren eigenen Gefühlen. Das Bild, das wir hervorbringen, ist das in sich evidente der wirklichen und konkreten Offenbarung, das von jedermann verstanden werden kann, der es ohne die nostalgische Brille der Geschichte betrachtet."¹⁸

Newmans ästhetisches Programm überträgt die Einsichten der mit Schleiermachers Reden anhebenden neuzeit- lichen Religionskritik auf die Kunst. Die eingeschliffenen Bilder sollen entmächtigt und gerade dadurch das Erhabene, Wahre und Schöne neu gewonnen werden. So wie in der Religion die bildlichen Vorstellungen, die sie zu ihrer Genese gleichwohl benötigt, transzendiert werden müssen, so soll das Bild im Betrachter einen Vor- gang auslösen, der ihn gleichsam durch das Bild hindurch auf sich selbst, auf das Gefühl seiner unmittelbaren Selbsterschlossenheit zurückwirft. Newman setzt damit die Malerei Caspar David Friedrichs fort und radikalisiert sie. Die Kunst wird zur Sprache der Religion.

¹ Georg Simmel, Das Christentum und die Kunst (1907), in: Ders., Gesamtausgabe Bd. 8, Frankfurt am Main 1993, 264-275,

275.

² Kurt Bauch, *Imago*, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 275-299, 281.

³ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München ²1991, 164.

⁴ Werner Hofmann, *Luther und die Folgen für die Kunst* (Ausstellungskatalog), München 1983, 35.

⁵ A.a.O., 68.

⁶ Martin Luther, WA 10/3, 35.

⁷ A.a.O., 31.

⁸ Rainer Volp, *Liturgik. Die Kunst, Gott zu feiern.*, Bd. 1, Gütersloh 1992, 481; man denke etwa an die Bildprogramme der sog. Nazarener oder an die Bibelillustrationen von Julius Schnorr von Carolsfeld.

⁹ Werner Hofmann, *Luther und die Folgen für die Kunst*, in: Rainer Beck u.a. (Hg.), *Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute*, München 1984, 67-82, 73.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Ben Willikens, in: Franz Joseph van der Grinten u. Friedhelm Mennekes, *Mythos und Bibel. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1985, 295-310; die folgenden Zitate sind diesem Text entnommen; dort auch eine Abbildung des im folgenden besprochenen Werkes.

¹² Vgl. jetzt im Internet: www.kirchen-tv.net/pages/schauen015.html

¹³ Inken Mädler, *Kirche und bildende Kunst der Moderne*, Tübingen 1997, 99.

¹⁴ Günter Rombold, *Ästhetik und Spiritualität. Bilder, Rituale, Theorien*, Stuttgart 1998, 25f.; Werke Newmans sind im Internet leicht aufzufinden; vgl. etwa: www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/551.jpg oder auch die Adressen: www.philamuseum-newman.org sowie www.artcyclopedia.com/artists/newman_barnett.html

¹⁵ Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, ed. by J.P. O'Neill, Berkeley/Los Angeles 1992, 183.

¹⁶ Gottfried Boehm, *Die Bilderfrage*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* (vgl. Anm. 2), 325-343, 342f.; vgl. auch ders., *Die Epiphanie der Leere. Barnett Newmans Vir heroicus sublimis*, in: Eckhard Nordhofen (Hg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn u.a. 2001, 39-57.

¹⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), B 124/125.

¹⁸ Barnett Newman, a.a.O., 173 (Übersetzung Günter Rombold).