

Osternacht im Salzburger Dom. Die Gottesdienstbesucher strömen mit glühenden Festspielgesichtern in den barock schimmernden Bau. In der übervollen Kirche platziert uns ein umsichtiger Messdiener auf das Chorstühl im Altarraum. Ein unverhoffter Lohn für unser spätes Kommen, da wir uns nun direkt an der Schnittstelle zwischen Gemeinde und Geistlichkeit wiederfinden. Im Karfreitagsdunkel bahnt sich ein Schauspiel von wagnerschen Ausmaßen an. Das ganze gottesdienstliche Geschehen, die feiernde Gemeinde und die allgegenwärtigen Bilder, alles verbindet sich zu einem Gesamtkunstwerk aus Liturgie und Raum.

Vor der Bildkulisse des im Kerzenlicht heranrückenden Kirchenraums fällt es dabei nicht auf, dass das Altarbild hinter einem Vorhang verborgen ist. Als der Auferstehungsruf naht, treten zwei Ministranten hinter den Altar. Mit flinken Fädenzügen bedienen sie eine kopernikanisch anmutende Mechanik. Im gleichen Moment, in dem die Orgel mit dem ersten Osterlied einsetzt, tut sich mit einem Schlag der Vorhang auf. Das in dieser Weise überraschend erschienene Auferstehungsbild fesselt uns bis zum Ende des Gottesdienstes und noch lange danach.

Das Salzburger Altarbild von Donato „Fra Arsenio“ Mascagni (um 1570-1637), der als einer der frühesten barocken Deckenmaler bekannt wurde, zeigt einen entrückten, in einer fast schon surrealistischen Perspektivführung nahezu entrückenden Christus, der den offenen Sarg weit unter sich lässt und die herbeieilenden Engel mehr nach oben zieht, als dass er von ihnen getragen wird. Unten stehen die Vertreter des Irdischen und Unterirdischen. Das ganze Bild wird von hellen Gelbtönen bestimmt. Die Weihrauchmelancholie, die man sonst von barocken Altarbildern kennt, fehlt hier ganz.

In kunstwissenschaftlicher Sicht wäre das ikonographische Programm und der Kontext der barocken Lebenswelt sicher noch weiter zu würdigen. Führt das aber auf die richtige Spur, wenn man nach dem Sinn eines Altarbildes fragt? Oder gibt es hier ganz andere Zusammenhänge, die noch nicht hinreichend untersucht worden sind? Tatsächlich scheint es hier eine Leerstelle zwischen Kunstwissenschaft und Theologie zu geben. Für die Praxis hat dies die Folge, dass die Bedeutung des Altarbildes übersehen oder schlichtweg vergessen wird. Was seine Bedeutung ausmacht, wird an der Frage deutlich, was überhaupt unter einem Altarbild zu verstehen ist, nicht nur im definitorischen Sinne, sondern auch vor dem Hintergrund des Bildbegriffs der Moderne und dem derzeit oft beschriebenen „iconic turn“ der Mediengesellschaft.

Mit der Zuordnung eines Bildes zum Altar wird, wie man es in Anlehnung an den naturwissenschaftlichen Sprachgebrauch nennen könnte, ein „Feld“ eröffnet. Ähnlich wie bei physikalischen Vorgängen erzeugt ihre Relation starke und schwache Wechselwirkungen.

Altar und Bild erzeugen ein *Gravitationsfeld*, in dem sie sich gegenseitig stabilisieren und in eine dauerhafte wechselseitige Beziehung treten. Auch wenn sich die Altarbilder seit dem Mittelalter zusehends von der direkten Verbindung mit dem Altartisch gelöst haben, ist diese Beziehung durch die ihr innewohnenden Gravitationskräfte gleichbleibend stabil. Bis zum 19. Jahrhundert ist der stabilisierende Faktor vor allem das auf dem Altarbild erscheinende religiöse Motiv. Gotische Retabelbilder und barocke Hochaltäre begründen die bis heute wirksame Tradition des erzählenden Bildes. Durch seine exponierte Stellung verweist es auf die Heilsgeschichte und wie sie sich in Jesus, Maria und den Heiligen personalisiert.

Aber nur indem das Altarbild auf ein biblisches Motiv oder den Namenspatron der Kirche verweist, ist noch nicht sichergestellt, dass die Heilsgeschichte auch sinnlich präsent ist. An diesem Punkt wird die Beobachtung bedeutsam, dass Altar und Bild ein jeweils eigenes *Kraftfeld* repräsentieren. Im Gegensatz zum immer wieder vollzogenen Altarsakrament rückt das ihm zugeordnete Bild häufig in merkwürdiger Weise aus dem Bewusstsein. Trotz (oder gerade wegen?) seiner ständigen Anwesenheit ist es nicht mehr Teil der bewussten Wahrnehmung. Dort, wo der Sehnerv in das Auge eintritt, gibt es den sogenannten blinden Fleck. Genau das scheint das Altarbild in vielen Fällen zu bezeichnen: den blinden Fleck im Kirchenraum.

Vielleicht war es eben diese Erkenntnis, die Caspar David Friedrich 1808 veranlasste, sein als Altarbild angelegtes „Kreuz im Gebirge“ auszustellen. Die gefühlsmäßige Symbolik des Bildes erklärt der Frühromantiker Friedrich in der Weise, dass er in den Bergen die Stärke des Glaubens, in der Sonne den Untergang der vorchristlichen Welt und in den Tannen die christliche Hoffnung darzustellen suche. Vielen Zeitgenossen erschien dies als unzulässige Umdeutung des Altarbildes. Das Gemälde wurde zur Ikone romantischer Kunstauffassung, ein wirklich genutztes Altarbild wurde es nicht. Doch weist es schon früh, für den Raum der Kirche wohl zu früh, die Richtung zum Blick auf das *Spannungsfeld* von Gestalt und Aussage.

In Bezug auf die Architektur sprach Erich Mendelssohn ein gutes Jahrhundert später von der „Befähigung, für die elementaren Voraussetzungen den architektonischen Ausdruck zu schaffen; d.h., die technischen Bedingungen in den Raum zu übertragen, sie bis ins letzte Detail hinein in gegenseitige Abhängigkeit zu bringen, d.h., jene Übereinstimmung zu schaffen, die bei den besten Bauten aller Zeiten die erstaunlichsten Messungswunder ergibt, jene wunderbare Zurückführung der gefühlsmäßigen Vorgänge auf mathematische Größen und geometrische Zusammenhänge.“

Was bedeutet das für die Kunst? Die Gestaltung des blinden Flecks hat im Altarraum eine zweifache Dimension. Die eine ist mit den architektonischen Handwerkszeugen zu gestalten, von denen Mendelssohn redet: Proportion, Maß und die Berücksichtigung der räumlichen Abhängigkeiten. Ein mit diesen Mitteln entstandenes Altarbild ist aber weder Ärgernis noch Anstoß. Es fügt sich in den Raum ein und stützt seine Aussage. Es verschwindet im

Unbewussten. Für die Wahrnehmung bedeutet dies, dass der Blick zum Altar als Gesamtbild wahrgenommen wird. Am deutlichsten wird dies in den Barockkirchen, wo das einzelne Bild zwischen den vielen verschwindet und der Betrachter damit überfordert ist, neben dem Gesamteindruck auch die einzelnen Bilder und ihre Botschaft wahrzunehmen. Davon bleibt auch das Altarbild nicht ausgenommen, das von allen Seiten von Bildern, Ornamenten, Dekor und künstlerisch gestalteten Bodenmosaiken umgeben ist.

Die zweite Dimension stellt eine ungleich höhere Herausforderung dar. Wenn das Altarbild tatsächlich der Stelle entspricht, wo der Sehnerv vom Gehirn ins Auge tritt, hat die Kunst dafür zu sorgen, dass das Altarbild den Blick in eine andere Dimension öffnet. Wie die Eucharistie steht es für die reale Präsenz des Heilsgeschehens. Was ein Altarbild darstellt, ist demnach in zunehmender Weise nur anhand des räumlichen und glaubensgeschichtlichen Kontextes zu entschlüsseln. Der Einzug der abstrakten Kunst in die Altarräume erscheint daher als folgerichtiger Reflex der Moderne. Die Motivgeschichte des Altarbildes hat damit ihre vorerst letzte Entwicklungsphase erreicht.

Ob diese Phase, wie es im Bereich der freien Kunst oft geschieht, als Ende der Kunst bezeichnet werden kann, ist allerdings mehr als fraglich. Der aus der katholischen Liturgiewissenschaft kommende Vorschlag, besser vom „Bild im Altarraum“ als vom Altarbild zu reden, steht in der Gefahr, eine falsche Autonomie des Altarbildes zu postulieren. Auch wenn der Altar ins Zentrum des Kirchenraums gerückt wird, also räumlich völlig vom Altarbild getrennt ist, bleibt doch das Feld bestehen. Es erweitert sich sogar um zusätzliche Pole, indem es die Gemeinden und die Liturgen mit einbezieht.

Im Deutungszusammenhang des Kirchenraums entzieht sich das Bild der Kategorie des autonomen Kunstwerks, oder, anders gesagt: der Altarraum wird zum übermächtigen Sinngeber und erzeugt ein *Deutungsfeld*, das sich beharrlich seiner Destruktion entzieht.

Es liegt im Wesen der Moderne, dass die verschiedenen Weisen der Bildauffassung stetig weiterentwickelt, neu interpretiert und kombiniert werden. Unterschiedliche Bildauffassungen können je nach Kontext wechseln, aber auch nebeneinander stehen. Dies wird an folgendem Beispiel deutlich: Die Bilder Mark Rothkos hängen in vielen Museen, aber auch in einer eigens für sie gebauten Kirche, der „Rothko Chapel“ des Architekten Philip Johnson in Houston/Texas. Werden nun die Bilder durch den Kontext des eigens geschaffenen Kirchenraumes „sakralisiert“? Oder ist es gerade umgekehrt, können durch Rothkos Bilder sogar Museen oder andere „profane“ Orte zum sakralen Raum werden? Wann wird ein Bild zum Altarbild?

Ein anderes Beispiel, als Vorschlag für ein Experiment. Der amerikanische Künstler Robert Longo, geboren 1953, ist in Deutschland mit monumentalen Wachscreuzen bekannt geworden, die nach ihrer Präsentation im Kasseler Documenta-Gebäude auch in verschiedenen Kirchen ausgestellt wurden. In Kassel wurde neben den Kreuzen der Zyklus „Bodyhammer“ gezeigt, übergroße, zentralperspektivische Blicke in die Läufe verschiedener Revolvertypen. Was passiert, wenn man eines dieser Pistolenbilder in einen Altarraum hängt? Eine Vereinnahmung des Künstlers? Sakralisierung von Gewalt? Am Ort des Altarbildes wäre der Blick in den Revolverlauf wohl eine Grenzüberschreitung und existentielle Herausforderung. Aber wo soll diese Herausforderung geschehen, wenn nicht hier?

Der Betrachter formt sein Objekt selber und verändert es. Künstler und Betrachter fügen die ihnen vorliegenden Fragmente zu einem gemeinsamen Bild zusammen. Kirchenraum und Liturgie definieren für diesen Vorgang ein eigenständiges Feld an Bedeutung und Aufladung. Man stelle sich vor, was passiert, wenn einfach eine Uhr oder ein Spiegel in den Altarraum gehängt wird. Ironie hat es im Kirchenraum schwer, daher wird der Besucher auch hierin einen tieferen Sinn erkennen.

Das Altarbild gibt offensichtlich jenen „Rest der Ostung“, den Kardinal Ratzinger in modernen Kirchenräumen ausmacht. Als eines der „heiligen Zeichen“, von denen Romano Guardini spricht, dient es der inneren und äußeren Ausrichtung. Das gilt für den Gottesdienst der Gemeinde ebenso wie im persönlichen Zwiegespräch eines einzelnen Kirchenbesuchers. Die evangelischen Theologen sind in diesen Fragen wesentlich unentschiedener. Auch durch liturgische Bestimmungen oder kirchenrechtliche Vorgaben sind dem Altarbild keine Grenzen gesetzt.

Weitgehende Einigkeit besteht immerhin, dass eine Kirche kein Museum ist. Das Altarbild ist daher, mehr als jedes andere Kunstwerk im Kirchenraum der Entscheidungs- und Ernstfall für die Frage, ob die Kirchen ausreichend spirituelle Kraft gegen die Tendenz zur Selbstmusealisierung setzen können. Im Rahmen des Gottesdienstes erwacht das Altarbild zu einer eigenständigen Existenz, ganz archaisch im Sinne eines Mysterienbildes, das im direkten Zusammenhang mit dem sakramentalen Geschehen am Altar steht.

Im Gegensatz zum Museum gibt es darüber hinaus nicht nur den Unterschied der Annäherung, sondern vor allem den der Betrachtungsdauer. Es wird nur selten vorkommen, dass ein Ausstellungsbesucher eine Stunde oder mehr vor einem Bild verharret. Bei der Betrachtung des Altarbildes im Assoziationsfeld des gehörten Wortes kommt die reformatorische Theorie des lebendigen Bildes zum Zuge. Durch die Worte der Predigt entstehen innere Bilder. Der völlige Verzicht auf Bilder scheint aber ein ebenso großes Missverständnis dieses theologischen Satzes zu sein wie der gegenreformatorische Gestus der barocken Bilderräume.

Die Erfahrungsräume von Kunst und Religion überschneiden sich und bleiben doch getrennt. Abstrakte Kunst wird im Kirchenraum zur Projektionsfläche der Innerlichkeit. Künstler wie Winfried Muthesius mit seinen „golden fields“, Ben Willikens mit seinem perspektivischen Wandbildern oder Ulrike Flaig, die den Altar der Hospitalkirche in Spiegelfolie wickelte, machen diesen Prozeß zum künstlerischen Prinzip.

Durch das Altarbild wird nicht nur das Bild, das Neue, wahrgenommen, sondern auch das umgebende Alte kann neu gedeutet und erschlossen werden. Altar, Altarbild, Altarwand, gestaltete Fenster, Altardecke, Blumengesteck und Parament sind in diesem Sinne gleichberechtigte Elemente, die nur als Gesamtbild angemessen gewürdigt werden können.

Aus diesem Verständnis folgt der Gedanke, ob damit auch die hergebrachte funktionale Zuordnung der einzelnen Elemente hinterfragt werden kann. Das vom Zweiten Vatikanischen Konzil geprägte Wort von der „Eigenbildlichkeit“ des Altars weist bereits in diese Richtung. In ähnlicher Weise könnten wechselnde Altarbilder die Funktion der Paramente übernehmen oder umgekehrt.

Wie weit dieses Experimentierfeld noch auszuloten ist, zeigen vor allem die Erfahrungen in Kirchen, wo wechselnde Altarbilder gezeigt werden, wie St. Peter in Köln, dem Hospitalhof und der Hospitalkirche in Stuttgart oder die Berliner Matthäuskirche. Die dort initiierte Reihe „Das andere Altarbild“ intendiert einen dreifachen Aspekt: „Zum einen sollen künstlerische Arbeiten auf ihre Möglichkeit hin zur Diskussion gestellt werden, als Altarbild in einer Kirche zu dienen (experimenteller Aspekt); zum anderen soll die Aufmerksamkeit von Künstlern für dieses klassische, im Kunstbetrieb jedoch nicht erstrangig bediente und weithin in Vergessenheit geratene Anliegen der Kirche neu geweckt werden (innovativer Aspekt); zum dritten sollen Verantwortliche in Kirchengemeinden und kirchlichen Einrichtungen gewonnen werden, zeitgenössischer Kunst in ihren Kirchenraum zu geben (exemplarischer Aspekt).“<sup>i</sup>

Werner Heisenberg entdeckte in seiner Quantenforschung die durch den Betrachter ausgelöste „Unschärferelation“. Wenn eine Gemeinde sich auf die Suche nach dem blinden Fleck begibt, kann es genau zu dieser Relation kommen, die sich der wissenschaftlichen Betrachtung entzieht. Vielleicht wäre dies ein schöner Anlass, weiter über eine Feldtheorie des Kirchenraums nachzudenken.

---

<sup>i</sup> Christhard Georg Neubert, Das andere Altarbild. Ein Projekt der Kulturstiftung St. Matthäus in Berlin. In: Erhard Domay (Hg.), Arbeitsbuch Kunst und Kirche, Gütersloh 2003, S. 44.