

Hellmut Th. Seemann

## Vom Anachronismus der Bilder

Dass es Gott ohne die Menschen nicht gäbe, ist trivial; dass Gott nur das Trugbild unmündiger Menschen sei, ist Grundlage aller Religionskritik. Zwischen der besagten Trivialität und der kritischen Vernichtung steht das Bild. Zweifellos eine Hervorbringung des Menschen und doch Vorschein einer Wirklichkeit, die über das Faktische, das evolutionär Vermittelte hinausreicht. In dieser Doppelgestalt hat das Bild die Gottsucher immer schon irritiert, aber auch ihre Kritiker. Die Gottsucher argwöhnen, da das Bild sich immer nur im Menschen als das, was es ist, realisiert, es könnte seinem Wesen nach blasphemisch sein: wie das Bild sei auch Gott nur in ihm selbst, ein Bild eben. Die Kritiker hingegen, die eben diese Erkenntnis beim Gläubigen erreichen wollen, argwöhnen ihrerseits, das Repertoire ihrer Kritik reiche zwar aus, das Gottesbild zu zerstören, nicht aber das Bild selbst oder besser: das Bild hinter dem Bild, oder schlimmer: Gott eben.

Vor Jahren konnten in der Staatlichen Tretjakov Galerie in Moskau zwei Szenen registriert werden. Der berühmteste Teil der berühmten Bildersammlung ist vermutlich die Abteilung der Ikonen. Dort wird in einer Panzerglasvitrine die berühmteste Ikone der Welt, die Dreifaltigkeits-Ikone des Andrej Rubilow, die Ikone schlechthin, gezeigt. Vor diesem Bild, eigentlich also vor diesem Glasschrank, standen zwei Frauen mittleren Alters, die sich fortwährend tief verbeugten und das orthodoxe Kreuz auf ihren Oberkörper zeichneten, wobei sie für den westlichen Besucher unverständliche Litaneien murmelten und sich dann und wann wie erschöpft mit der Hand an das Panzerglas lehnten.

Im nicht öffentlichen Depot des Hauses war hingegen folgende Konstellation zu beobachten: ein sehr großer, von Kunstlicht hell erleuchteter, wohlklimatisierter Raum. Tief gestaffelt stehen die auf gut geölten Rollen herausziehbaren Gitterwände hintereinander. Alle diese Wände hängen – unter optimaler Ausnutzung der vorhandenen Fläche – voller Ikonen,

hunderte Exemplare vom 13. bis zum 19. Jahrhundert. Während die Damen des Hauses vor dem Besucher ihre umfassenden kunsthistorischen und konservatorischen Kenntnisse ausbreiten, fällt dessen Blick – durch das Gitter der Depotwand hindurch – auf einen kleinen Tisch neben der Eingangstür, den er, als er den Raum betrat, gar nicht bemerkt hatte. Auf dem Tisch steht, sacht an die Wand gelehnt, eine Wladimirskaja, eine Gottesmutter von Wladimir, also von jenem Typ, bei dem das Gotteskind seinen linken Arm um den Hals der Mutter legt. Der Tisch ist mit einer bestickten Decke und einem Strauß frischer Sommerblumen geschmückt.

Zwei Beispiele für Säkularisationsdefekte, zwei Eingriffe in die Autonomie des Kunstwerks, zwei missbräuchliche Verwendungen musealer Einrichtungen. Könnte man sagen. Es wäre aber genauso gut möglich, von Bildern zu sprechen, die das westliche Bildverständnis der Moderne in Frage stellen.

Diesem Verständnis zufolge ist die Kunst ‚durch den Tempel‘ gegangen. Während Hans Sedlmayr in dieser Formulierung die Mahnung aussprechen wollte, die Herkunft und Heimat nicht zu vergessen, kann man sie auch verwenden, um an die Befreiung aus Ägyptenland zu erinnern, an die Emanzipation der Kunst, die sich aus den Fesseln der Religion, die sie als Tempelsklavin hielt, zu stolzer Autonomie entwickelte. Dieses Verständnis folgt zweifellos dem ganz vorherrschenden Muster, in dem die Kunstentwicklung der sechs Jahrhunderte, die hinter uns liegen, beschrieben wird. Vieles spricht allerdings dafür, dass diese Beschreibung eher ein Mythos ist, der seinerseits der kritischen Interpretation bedürfte. Es sind vor allem zwei Beobachtungen, die die Geläufigkeit dieser Erzählung von der Kunst in Frage stellen.

Zum einen müssen wir zugeben, dass es just die Religion höchst selbst ist, die an dieser Befreiung den allergrößten Anteil hat. So gesehen zeigt die Emanzipation alle Kennzeichen einer Ausstoßung. Die Tempelsklavin, die stolz ihre Fesseln abstreift, wandelt sich unversehens zur abgelegten Gespielin. Das muss nichts Schlechtes für die Kunst bedeuten, denn auch hier mag gelten, was Oscar Wilde konstatierte, dass nämlich Frauen mit

Vergangenheit Anspruch auf unser gesteigertes Interesse haben. Trotzdem und nun wieder ernsthaft: es ist die Autonomisierung der Kunst unmöglich ohne den Ikonoklasmus der Reformation zu verstehen. Oder umgekehrt: Die Gattungen, in denen sich der Autonomieanspruch der Kunst nach landläufiger Meinung am direktesten und schönsten zeigt: das Porträt und insbesondere das Selbstporträt, das niederländische Interieur, das Stilleben, sie alle können auch als Bilder der Sehnsucht beschrieben werden, in denen die autonome Kunst Motive entwickelt, die es ihr erlauben, weiterhin die Magd des Religiösen zu sein. Sie wären dann alle miteinander, wenn auch auf unterschiedliche Weise, Andachtsbilder. Bilder eines Übergangs, in dem sich die Künstler dem Prozess der Säkularisation stellen, zugleich aber noch eine Vorstellung von Repräsentation und realer Gegenwart haben.

Zum anderen stehen die Philosophie der Kunst und die Kunstgeschichte, denen wir die geläufige Erzählung vom Autonomwerden der Kunst verdanken, ihrerseits in einer historischen Konstellation einerseits und einem Erkenntnisinteresse andererseits, in deren Licht die Geschichte, die sie uns erzählen, gelesen werden muss. Es ist gerade die Krise des autonom gedachten Bildes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, die die heroische Erzählung von ihrem Unabhängigwerden in der Renaissance und den pseudoreligiösen Kult, den das 19. Jahrhundert mit eben dieser Abwendung vom Kultischen trieb, hervorbringen. Und, vielleicht noch wichtiger, es ist die Rede vom autonomen Künstler und seinem ebenso autonomen Bild das Paradigma einer Religionskritik, die in diesem Prozess die Befreiung des Menschen überhaupt vorgebildet sieht und feiert. Kunstgeschichte und Philosophie der Kunst entstehen aus dem Geist der Religionskritik, sie sind letztlich Kinder der Aufklärung und des deutschen Idealismus. Dass dessen Protagonisten wiederum aus den Predigerseminaren des Protestantismus hervorgehen, bindet die geistesgeschichtliche Argumentation des ausgehenden 18. zurück an die religionsgeschichtliche des beginnenden 16. Jahrhunderts.

Am Beginn des 21. Jahrhunderts beginnen wir zu sehen, dass das ‚Zeitalter der

Kunst' (Hans Belting) nicht die Bestimmung des Bildes schlechthin, sondern eine Übergangsphase darstellt. Die Autonomisierung des Kunstwerks hat wie unter Zwang zu einem neuen, diesmal autonomen, also nicht von irgendwelchen Dunkelmännern in Auftrag gegebenen Ikonoklasmus geführt. Erneut wird im Angesicht der Ebenbildlichkeit des Menschen mit Gott, also seiner Autonomie, jedes Abbild verdammt. Abstraktion, Konzept, Performance, der Namen sind viele, unter denen jener offenbar unaufhaltbare Prozess, der das Bild als Werk eines autonomen Künstlers erodieren lässt, benannt wird. Wer darüber mehr wissen mag, kann Band 152 des ‚Kunstforum International‘ unter dem Titel ‚Kunst ohne Werk‘ als Situationsbericht zur Kenntnis nehmen. Dem Werk aus dem Zeitalter der Kunst wird das Performative gegenübergestellt. Es geht, jetzt aus der Perspektive des Subsystems Kunst, erneut um die ganz und gar religiöse Frage, wie der Künstler erlöst werden kann. Jedenfalls nicht durch Werke! Viel ist von Identität, Authentizität, dem Ursprünglichen, dem Unmittelbaren, der Realpräsenz die Rede. Dass dies alles religiöse Begriffe sind oder solche, die unmittelbar religiöse Konnotationen aufrufen, ist den Autoren des Heftes offenbar weitgehend unbewusst. Das Religiöse ist immer dann besonders stark, wenn es gar nicht als solches sondern als authentischer Lebensvollzug erlebt wird.

Aber was wird denn nun aus den Bildern? Werden die Menschen den Priester-Künstlern gehorchen, die ihnen sagen, dass sie sich kein Bild machen sollen? Gerhard Richter wird in dem besagten Heft des Kunstforum mit dem Satz zitiert: „Eines Tages werden wir keine Bilder mehr brauchen, wir werden einfach glücklich sein.“ Ich schließe, ob-

wohl der Satz von dem ihn Zitierenden vollkommen ernst verstanden wird, keineswegs aus, dass Richter ihn ironisch oder zynisch gemeint hat. Da es in diesem Fall aber nicht um den Zitierten sondern um den Zitierenden geht, wird der Hinweis erlaubt sein, dass die Kunstwissenschaft, der die Bilder ausgingen, notgedrungener Weise bei der religiösen Spekulation angelangt ist. Tatsächlich ist Richters Satz nichts anderes als eine Übersetzung von 1. Kor. 13, 12. Aber bis dahin, also bevor es eschatologisch wird? Was werden die Menschen tun?

In Amerika ist eine Spielzeugfirma erfolgreich, die ein ganz neues Konzept verfolgt. Früher, als wir die Negerpuppe liebten, weil sie so schöne dicke Lippen und so dicke schwarze Haare hatte, hätten wir uns das gar nicht träumen lassen. Auch die Kinder, die im Zeitalter der Pille und der Barbie-Puppe aufwuchsen, waren noch naiv. Heute also bestellen die Eltern bei besagter Firma die Puppe zum Kind. Augen, Haarfarbe, Gesichtsschnitt, Hauttyp können aus einem reichen Spektrum so ausgewählt werden, dass, von einer gewissen Idealisierung abgesehen, von einem Double gesprochen werden kann. Bald schon trifft das Idol, das Autosimulacrum ein. Das Kalb reist nicht in goldenem Umhang sondern mit doppelter Garderobe: um dem Kind die Identifikation mit sich selbst – man kann auch sagen: den Götzendienst – zu erleichtern, erhält es dieselbe Kleidung wie sein kleiner Doppelgänger mit dem schönen Nebeneffekt, dass nicht nur das Kind, sondern jetzt auch die Puppe aus ihren Kleidern herauswächst. Der Gebrauchswert des Gegenstandes ist auch deshalb gesichert, weil das Bildnis später als Gedächtnis-skulptur für die Eltern taugen wird, wenn der Heranwachsende in der Highschool

seinem Kameraden zum Opfer gefallen sein wird, der abgedrückt haben wird, weil er einfach, wie er dem CNN-Reporter mitteilen wird, dessen Visage nicht mehr sehen konnte.

Es leuchtet ein, dass Hans Belting unter diesen Umständen mehr daran interessiert ist, in ethnographischer Absicht eine Bild-Anthropologie zu entwerfen, als weiterhin den Performances der Künstler nachzuspüren: „*Bild-Anthropologie*“. *Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001*. Willibald Sauerländer, der das Bändchen in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 16. Juli 2001 besprochen hat, gab seiner Rezension eine beziehungsreiche Illustration bei, ein Detail aus den Fresken des Masaccio in der Brancacci-Kapelle in Florenz. Zu sehen sind Adam und Eva, die vom Engel aus dem Tor des Paradieses gewiesen werden. Beide sind ganz nackt; doch während Eva ihre Hände nutzt, um Scham und Brust zu bedecken, hat Adam sie vor sein Gesicht geschlagen. Er bedeckt die Augen, die die Ebenbildlichkeit Gottes sehen wollten und nun – zur Strafe – blind geworden sind. Lang wird es dauern, bis sie vor dem heiligmäßigen Bild im Tempel wieder sehen lernen. Die Vertreibungen des Menschen haben immer mit seinen Bildern zu tun. Erst wurden er und mit ihm seine Bilder aus dem Paradies, dann aus der Kirche, dann aus der Kunst vertrieben. Doch das ist nur der eine Teil. Andererseits bleibt auch immer etwas zurück. Ein Vermögen, Bilder aus der Zeit vor der jeweiligen Vertreibung zu verstehen, ihnen Platz einzuräumen, sie wirken zu lassen, und die Erfahrung, dass dies wunderbarer Weise, obwohl anachron, immer wieder gelingt. Wenn auch nicht jedem, geschweige denn allen.