

Alex Stock

Bildersturm und Augenweide

Theologische
Aspekte der Kunst

Um die theologische Dimension der Kunst in den Blick zu bringen, geht der Autor von der großen Distanz zwischen der Kirche des 20. Jahrhunderts und der zeitgenössischen säkularisierten Kunst aus. Damit die Kunst tatsächlich wieder zur „schönen Freundin“ der Kirche werde, hält er es mit Otto Mauer für notwendig, daß „der Zeitgeschichte der Kunst auf den theologischen Fakultäten dieselbe Sorgfalt zu widmen sei wie der Philosophie“. Die Bedeutung und Macht der Bilder muß man aus der Argumentation der Bildergegner wie der Bilderfreunde zu erfassen suchen. Werden die religiösen Bilder zerstört oder ihrer Funktion entledigt, tauchen sie in profanisierter Form auf. Abschließend gibt Stock aus seiner Erfahrung heraus einige Hinweise zur Kunsterziehung und zur Bildmeditation. red

Etwas in Bewegung

„In der Geschichte der Kirche sind nicht die Jahrhunderte der Pracht und der Macht und der Mäzene der Kunst die wahrhaft großen Zeiten gewesen, sondern die Jahrhunderte der Märtyrer“, predigte zu Ostern 1979 Kardinal Joseph Höffner im Hohen Dom jener Stadt, von der schon das Volkslied singt „Ich weiß mir keine andre Stadt, die so viel Kirchen und Klöster hat, als Köllen an dem Rhein“. — „Ganz unerwartet für die meisten trat am zweiten Tag auch Joseph Beuys mit Filzhut in den Saal. Beuys plädierte für ein Christentum der Freiheit und meinte, daß wohl nicht der Künstler, sondern eher die Kirche dem ‚verlorenen Sohn‘ vergleichbar sei“¹, berichtet H. Schade von einer Tagung des Zentralkomitees der deutschen Katholiken zum Thema „Kirche, Wirklichkeit und Kunst“ am 26./27. März 1979 in Bad Godesberg. — „Im Verhältnis von Kirche und Kunst scheint im deutschen Katholizismus während der letzten Monate etwas in Bewegung gekommen zu sein“², bemerkt die Herder-Korrespondenz zu der genannten Tagung. Wenn dieser Schein nicht trügt, woher kommt diese Bewegung und wohin soll sie führen? Im kommenden Jahr wird die neugotische Vollendung des Kölner Doms, in der sich vor hundert Jahren romantische Träume für Kirche und Nation erfüllten, feierlich begangen.

Eine schöne Freundin

„Darum war die lebenspendende Mutter Kirche immer eine Freundin der schönen Künste“, liest man im Schlußkapitel der Liturgiekonstitution. Schaut man — interessiert, wie diese Freundschaft im 20. Jahrhundert aussah — in dem dickleibigen Schlußband des großen „Hand-

¹ H. Schade, Kirche, Wirklichkeit und Kunst, in: StdZ 104 (1979) 419—423, hier 422.

² U. Ruh, Kirche, Kunst und Literatur, in: HK 33 (1979) 367—371.

buchs der Kirchengeschichte“³ nach, so sucht man das Stichwort „Kunst“ im Register vergebens; auf 800 Seiten keine Spur; die Kunst ist im Panorama der Weltkirche des 20. Jahrhunderts, wie es scheint, eine quantité négligeable. In einem Jahrhundert, das mit Photographie, Film, Fernsehen, Reklame eine ungeheure visuelle Explosion erlebt hat, in dem die bildende Kunst eine rasante Entwicklung durchlaufen hat, in dem so viele Kirchen gebaut wurden wie kaum in anderen kirchenarchitektonischen Blütezeiten, ist das ein erstaunliches Faktum.

Wichtigeres zu tun?

„Die Kirche hat, vor allem anlässlich ihrer kritischen äußeren und inneren Situation, aber auch prinzipiell Wichtigeres zu tun als Kunst auszuüben, Kunst zu fördern“ — das sagt kein Ignorant, sondern der große Wiener Vorkämpfer für die moderne Kunst in der Kirche, Msgr. Otto Mauer. Nein, die Kunst beansprucht gar nicht einen Platz am Busen der lebenspendenden Mutter Kirche, dort liegen schon die Dogmatik, die Moraltheologie, das Kirchenrecht. Aber da jene Mutter selbst die alte und lange Geschichte der Freundschaft beschwört, fragt sie nach der Gegenwart und der Zukunft. Darauf antwortend spricht H. Schade⁴ vom „Bildungsnotstand der Theologen in künstlerischen Fragen“: „Sie sind nicht mehr in der Lage, die geistigen Strömungen der Gegenwart und ihre Kunst zur Kenntnis zu nehmen und religiös zu verarbeiten.“ Ja: „Tatsächlich kann man sich die Ignoranz dieses Standes auf künstlerischem Gebiet nicht groß genug vorstellen.“

Kunst —
ein ernsthafter
Gegenstand
der Theologie?

Das sind scharfe Töne, aber wenn vom „Bildungsnotstand“ die Rede ist, dann soll ja wohl weniger der einzelne attackiert werden als ein System, ein Bildungssystem. Wenn auch die Gaben verschieden und die sozialpolitischen, psychagogischen, organisatorischen Charismen unter den Theologen heute wohl reichlicher gesät sind und dringlicher angefordert werden als „ästhetische“, so gibt es doch zahlreiche Pfarrer, Kapläne, Religionslehrer, die an Fragen der Kunst interessiert oder zumindest als Bauherren damit beschäftigt sind. H. Schades Attacke zielt, wenn ich sie recht verstehe, darauf, wieweit die Kunst, die alte und die moderne, als ernsthafter Gegenstand der Theologie, ihrer Forschung und Lehre akzeptiert wird. Die Liturgiekonstitution (Nr. 129) hat diese Erwartung geäußert, O. Mauer sie konkreti-

³ H. Jedin—K. Reppen (Hrsg.), Handbuch der Kirchengeschichte, Bd. VII: Die Weltkirche im 20. Jahrhundert, Freiburg 1979.

⁴ H. Schade, Zur kunstwissenschaftlichen Ausbildung der Theologen, in: Das Münster 21 (1968) 457—461; ders., Gestaltloses Christentum?, Aschaffenburg 1971, 211.

siert. „Der Kunstgeschichte, vor allem der Zeitgeschichte der Kunst, ist auf den theologischen Fakultäten dieselbe Sorgfalt zu widmen wie der Philosophie; auch das Fach Pastoraltheologie muß an Kunst interessiert werden“⁵; G. Stachel hat in der Studienreformdiskussion die Ausbildung „ästhetischer Kompetenz“ gefordert⁶. Aber viel hat sich nicht bewegt. Die theologischen Disziplinen haben ihre Reservate verteidigt, die Fächer der praktischen Theologie haben alle Hände voll damit zu tun, die beherrschenden Humanwissenschaften (Soziologie, Psychologie) theologisch zu integrieren. Die Kunst bleibt vorerst wohl die Sache mancher Liebhaber und weniger Experten. Statt darüber ins kulturpessimistische Lamento zu rutschen, wollen wir durch theologische Arbeit die theologische Relevanz der Kunst konkret zu erweisen versuchen.

Die Macht der Bilder

Klar, und hierin mit marxistischen Kunsthistorikern wohl übereinstimmend, sieht Kardinal Höffner in seinem anfangs zitierten Predigtwort den Zusammenhang von Kunst und Macht. Als die soziale und kulturelle Macht des Christentums langsam wuchs, in den langen Friedenszeiten des 3. Jahrhunderts, begibt sich das Christentum langsam auch auf das Gebiet der Kunst und faßt dort festen Fuß seit der konstantinischen Wende. Der Bilderstreit, der die griechische Kirche im 8. und 9. Jh. dann erschütterte, war wohl auch ein Kampf um die Macht, was jedoch nicht allein dadurch schon erklärt ist, daß Bilder Geld kosten und (wenn das Volk zu ihnen zieht) Geld bringen, sondern durch die den Bildern selbst innewohnende Macht, die Macht der Repräsentation, die Ausstrahlungs- und Anziehungskraft.

Der Scharfblick der Bilderfeinde

Die Bilderfeinde haben dies meistens schärfer gesehen als die Bilderfreunde⁷. Wo die Christen der decischen und diokletianischen Verfolgungen die repräsentative Macht der Götter- und Kaiserbilder, statt sie in spiritueller Überlegenheit als Adiaphoron zu nehmen, so sinnlich ernst nahmen wie die, die ihre Verehrung verlangten, brachte der Glaube an den unsichtbaren Gott sie in Verhaftung und Tod. Die Waldenser, die sich nach vorkonstantinischer Armut und Brüderlichkeit sehnen,

⁵ O. Mauer, Kirchliche Kunstpolitik, in: Kunst und Kirche 36 (1973) 148.

⁶ Vgl. G. Stachel, Das Verhältnis von Theorie und Praxis als ein fundamentales Problem der Studienreform, in: Studium Katholische Theologie 4, Zürich 1975, 38–48, hier 46 f.

⁷ Zur Geschichte der Bilderstürme vgl. u. a. H. von Campenhausen, Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche, in: ZThK 49 (1952) 33–60; ders., Die Bilderfrage in der Reformation, in: ZKG 68 (1957) 96–128; H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Antike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt 1975; M. Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1975.

bekämpfen zugleich die Bilder und hohen Kirchtürme als Zeichen von Reichtum und Macht der mittelalterlichen Kirche. Savonarola läßt im Kampf um Florenz auf einer Pyramide der Eitelkeiten zuoberst Kunstwerke der verhaßten Renaissancekultur verbrennen und wird auf demselben Platz schließlich von seinen Gegnern verbrannt. Und nur weil Zwingli an die große Verführungsmacht der Bilder glaubte, hat er die Zürcher Kirchen ausräumen lassen und so in Praxis und Theorie die reformierte Tradition des Bildverzichts begründet, in scharfer Opposition zur katholischen Bilderfreudigkeit.

Bildersturm
als religiöser
Machtkampf

Daß die religiösen Machtkämpfe in der Geschichte des Christentums immer wieder in Bildern ihr sinnliches Korrelat fanden, basiert auf deren numinoser Macht, auf ihrer kultischen Aura. Wenn uns dies als archaische Bildmagie erscheint, so hängt dies wohl mit jenen religionsgeschichtlichen Veränderungen zusammen, die seit der französischen Revolution auch die Bilder getroffen haben. Die Bilderstürme der Säkularisationen im Gefolge der französischen und dann auch der russischen Revolution haben gewiß auch Zerstörung und Verrottung von christlichen Bildwerken zur Folge gehabt, im Kern aber haben sie weniger ihre Existenz als ihre Funktion getroffen. Im Gefolge der Säkularisation entstehen seit Beginn des 19. Jahrhunderts die großen öffentlichen Museen Europas, weithin durch direkte Enteignung oder durch liebevolle Sammlung der heimatlos herumfliegenden Kirchenkunst. Die Erhaltung und öffentliche Ausstellung rettet sie um den Preis ihrer alten Macht, die nur noch Irre realisieren, wenn sie sinnlos auf ein Bild einstechen. Die Versetzung der Bilder in den Status des kulturellen Erbes wirkt zurück auf die Kirchen und das dort Verbliebene; zu Gottesdienst und privater Andacht gesellen sich Kirchenbesichtigung und -führung.

Diese im Museum verkörperte Tendenz, die christlichen Bildwerke ihrem genuinen religiösen Funktionszusammenhang zu entziehen und öffentlich für jedermann zur freien optischen Verfügung bereitzustellen, wird durch die gleichzeitig verlaufende Entwicklung der Photographie noch verstärkt. „In der Photographie beginnt der Ausstellungswert den Kulturwert auf der ganzen Linie zurückzudrängen“⁸.

In die Profanität
vertrieben?

Was Macht der Bilder und Bildersturm einst bedeuteten, kann man vielleicht direkt heute noch am ehesten an der totalitären und revolutionären Praxis des

⁸ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 21968, 23.

Portrait- und Emblemkults studieren. Ist die alte Bildmagie in unseren Regionen schlicht verschwunden? Ist sie vielleicht hinübergewandert in jene grandiose Manipulationskunst, die uns mit faszinierenden Bildern zu kaufen oder wählen wirbt? Max Webers These vom genealogischen Zusammenhang von Calvinismus und Kapitalismus hat L. Spitzer mit der These erweitert, daß die Werbung ein Säkularisat der protestantischen Predigt sei⁹, womit der ungeheure optische Aufwand der Reklame freilich noch nicht erklärt ist. Sollten die einst im 16. Jh. so radikal aus dem Tempel in die Profanität vertriebenen Bilder ihre Heimat in jenem Kult gefunden haben, in dem Waren so numinos ins Bild gesetzt werden, daß wir ihnen (unser Geld) zu opfern bereit sind?

Eine theologische Reflexion der Kunst kann sich weder auf die christliche Ikonographie, noch auf die sogenannte hohe Kunst beschränken, wenn sie im religiösen Gemenge der Gegenwart die Geister unterscheiden und zu einer realistischen Einschätzung der kulturellen Macht des Christentums und seiner Bilderwelt führen soll.

Bilderverbot und Inkarnation

Christen wie Juden, erklärt Origenes (*Contra Celsum* VII, 65), halten sich an das biblische Gebot, „Du sollst dir kein Bild machen“, „und gehen deshalb nicht nur Tempeln, Altären und Götterbildern aus dem Wege, sondern sind auch bereit, wenn es sein muß, zu sterben, um nicht die Vorstellung, die sie von dem Gott des Weltalls haben, durch einen Frevel solcher Art zu beflecken.“ Das alttestamentliche Bilderverbot, das im Neuen Testament nirgendwo revidiert, in tempelkritischen Passagen (*Joh* 4, 19—24; *Apg* 7, 44—50) eher noch verschärft erscheint, zusammen mit der sich daran anschließenden frühchristlichen Bilderverweigerungspraxis bis zum Tode, bildet das starke theologische Zentrum in der Argumentation der Bildergegner.

Symbola und historiai

Aber die Augenlust ist schließlich stärker. Christliche Bilder kommen auf. „Symbola“ (Fisch, Guter Hirte u. a.) und „historiai“ (Szenen aus dem Alten und Neuen Testament und dem Martyrerleben) finden zunächst die kirchliche Konzession. Schließlich folgt auch das Christusbild selbst. Als Konstantins Schwester Eusebius um ein Christusbild angeht, verweist der sie noch streng auf das biblische Bilderverbot und die einhellige kirchliche Tradition in dieser Sache. Als am Ende des 4. Jhs. der Bischof Epiphanius den Kaiser ermahnt, er möge es sich

⁹ L. Spitzer, *Amerikanische Werbung — verstanden als populäre Kunst*, in: *ders.*, *Eine Methode, Literatur zu interpretieren*, München 1966, 94—96; vgl. dazu auch H. K. Ehmer (Hrsg.), *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie*, Köln 1974.

überlegen, „ob es sich für die Christen gezieme, einen gemalten Gott zu haben“¹⁰, ist er schon in der Minorität. Es kommt nicht nur zum Christusbild, sondern im Verlauf des 6. Jhs. auch zur eigentlichen kultischen Verehrung mit Weihrauch, Kerzen und Proskynese¹¹. Die bilderfreundlichen Apologeten dieser Entwicklung finden ihr argumentatives Zentrum in der Inkarnation:¹² Das Bilderverbot gilt für den alten Bund, nicht aber für den neuen, in dem Gott im Fleische erschien, leibhaftig zu sehen. Der einmal in Christus sichtbar und nicht mehr bloß hörbar gewordene Gott bleibt den nachapostolischen Generationen sichtbar in den Bildern, die der Schrift an die Seite treten. Die Ikone ist nicht nur durch die Inkarnation ermöglicht, sie ist auch deren bleibender sakramentaler Repräsentant und so Zeuge des christlichen Dogmas. Der Sieg über die Ikonoklasten wird als „Fest der Orthodoxie“ gefeiert.

Das Dilemma

Das Dilemma, wie denn nun jene geglaubte und vom christologischen Dogma sprachlich formulierte Einheit von Gott und Mensch in Christus zu visualisieren sei, hat eine über das Christusbild im engeren Sinne hinausgreifende, vielfältige Bildgeschichte hervorgetrieben¹³, die sich in gewisser Weise als visuelle Rekapitulation der altkirchlichen christologischen Streitigkeiten und Häresien lesen ließe. Wo stehen wir in dieser Geschichte? Ist, wie W. Schöne meint, die Bildgeschichte christlicher Gottesgestalten im Abendland mit dem Ende des 18. Jhs. abgelaufen? Themen der christlichen Bildtradition spielen in den progressiven Bewegungen der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts nur noch eine marginale Rolle. Es gibt noch Christusbilder, z. B. bei Daumier, Ensor, Gauguin, Chagall, Rouault, den deutschen Expressionisten; es sind vor allem Bilder des leidenden Menschen, angeknüpft an die Tradition der christlichen Passionsikonographie. Aber auch diese explizite Anknüpfung kann sich noch zurückziehen, wie es in einem Brief van Goghs heißt: „Ich bewundere durchaus nicht den Christus im Olivengarten von Gauguin, — ich fürchte, daß ich von biblischen Kompositionen anderes verlange. Nein, in ihre biblischen Deutereien habe ich mich nie gemischt. — Wenn ich hier bleibe, werde ich

¹⁰ Zit. nach H. Bredekamp, a. a. O. 36.

¹¹ Vgl. J. Kollwitz, Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung, in: W. Schöne — J. Kollwitz — H. von Campenhausen, Das Gottesbild im Abendland, Witten 1957, 57—76.

¹² Vgl. hierzu G. Lange, Bild und Wort, Würzburg 1968.

¹³ Vgl. dazu u. a. W. Schöne, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: W. Schöne u. a., Das Gottesbild, a. a. O. 7—55; zur modernen Kunst vor allem: H. Schade, Gestaltloses Christentum? a. a. O.; ders., Das Heilige und die moderne Malerei, Würzburg 1963.

nicht versuchen, einen Christus im Olivengarten zu machen; vielmehr die Olivenernte, so wie man sie noch sieht, und wenn ich darin die wahren Verhältnisse der Menschengestalt auffinde, so kann man dabei an jenes denken“¹⁴. Nach und neben der Kunst übernehmen Photographie und Film diese Grundintention, in Bildern „das Geheimnisvolle der menschlichen Existenz“¹⁵ sichtbar zu machen. Gehört dieses „ecce homo“ noch zur Geschichte der Bildgestalten Gottes, des Gottes, dessen Bildgeschichte bis ins 18. Jh. so eindeutig zu identifizieren ist?

Und die abstrakte Kunst?

Im Gegenpol zu jener am Bild des Menschen und der Natur noch direkt interessierten Kunst steht das, was man gewöhnlich als „abstrakte“ Kunst bezeichnet, die, ohne mimetischen Anhalt an den Figuren von Mensch, Natur und Geschichte, sich rein in Linie, Fläche, Farbe artikuliert; Kunst, könnte man theologisch sagen, des ersten Schöpfungstages, noch ohne Dinge, ein „Fixpunkt im Chaos“¹⁶, wie Ad Reinhardt von seinen monochromen Bildern sagt. Der reduktive Grundgestus erinnert an die via negativa der Mystik; aber kann man hier noch von Gestalten der Bildgeschichte Gottes sprechen?

Sind dies Bilder nach dem Ende der Bildgeschichte Gottes im Abendland, oder ist es, nachdem die Gottesgestalten des Barock in den Kirchenkuppeln entschwebt sind, ein ferner Neuanfang, ganz oben, wo man sich kein Bild mehr macht von dem, was oben im Himmel oder unten auf der Erde oder im Wasser oder unter der Erde ist (Dt 5,8), und ganz unten, da es ja heißt: „Gott schuf den Menschen nach seinem Bilde. Nach dem Bilde Gottes schuf er ihn. Als Mann und Frau erschuf er sie“ (Gen 1,27)? Weil die kirchlichen Christen Angst hatten um Gottes Identität, mehr noch um ihre eigene, haben sie seit dem Anfang des 19. Jhs. auf historische Selbstvergewisserung gesetzt durch Imitation jener Gottesgestalten, deren man sich als christlicher ganz sicher glaubte (Frührenaissance, Gotik, Byzanz, dann auch Romanik), während sie das, was draußen geschah, für „vollendeten Wahnsinn“¹⁷ hielten. Darum ist man heute so unsicher, ob das, was in den Dornbüschen der modernen Kunst begegnet, mit dem Gott der Väter etwas zu tun hat.

Es gibt einen merkwürdigen Satz von Max Beckmann:

„Mein Atelier . . . füllt sich mit Gestalten aus der alten

¹⁴ Zit. nach W. Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Reinbek 1956, 27 f.

¹⁵ H. Böll, Die humane Kamera, in: Weltausstellung der Photographie zu dem Thema: Was ist der Mensch?, Hamburg o. J., o. S.

¹⁶ Zit. nach K. Ruhrberg, Ist Kunst überflüssig?, in: Kunst und Kirche (1972) 164.

¹⁷ So J. Kreitmaier SJ 1914 über die Malerei des Blauen Reiter, zit. nach H. Schade, Gestaltloses Christentum? a. a. O. 141.

Zeit und aus der neuen, bewegt wie ein Ozean im Sturm und immer gegenwärtig in meinen Gedanken. Dann nehmen die Gestalten Form an und scheinen mir begreiflich in der großen Leere und Ungewißheit des Raumes, den ich Gott nenne“¹⁸. Wo die Gestalten der alten Zeit und der neuen sich zusammenfinden, oder, wie bei den Surrealisten, Weltbruchstücke zu traumhaften Konstellationen zusammentreten, oder „in der beziehungsreichen Anordnung von Gemachtem, Gesammeltem und Aufgelesenem“¹⁹ von Oldenbourgs „Mouse Museum“, treten unvermutete Ding- und Sinnzusammenhänge ins Bild. Das macht diese Kunstwerke für jene, die von der religiösen Tradition und ihren Bildern nicht lassen, ohne sie doch ungebrochen bewahren zu können, so nachdenkenswert, was die Verwalter der orthodoxen Lehre aber vermutlich als vollendeten Wahnsinn ansehen werden.

Bilder zum Lernen

„Denn was für die Lesenden die Schrift ist, das ist für die Augen des Ungebildeten das Bild, denn auf ihm sehen sogar die Ungebildeten, was sie nachahmen müssen, auf ihm lesen die des Lesens Unkundigen.“ Dieser Satz Gregors des Großen (Ep 11, 13) — ein wenig mit dem Hochmut des klugen Kopfes über die Bild-Leser formuliert — gilt als klassische Stelle der christlichen Bildpädagogik, die schon die Bildertheologie des Ostens²⁰, vorrangig aber, wie es scheint, die des Abendlandes beschäftigt. Wenn Thomas von Aquin vom Zweck der Bilder sagt, sie seien dazu da, an das Beispiel der Heiligen zu erinnern, die Andacht zu fördern und die Unwissenden zu belehren, dann steht dabei die didaktische Ausrichtung deutlich im Vordergrund. Im Trienter Dekret über die Bilder wird nach der Verteidigung der altüberlieferten Bilderverehrung ihre didaktische Funktion noch eingehend gewürdigt. Wo das II. Vaticanum in der Liturgiekonstitution von der Kunst spricht, ist von der didaktischen Funktion der Bilder keine Rede mehr, selbst das alte Thema der Bilderverehrung rückt an den Rand; sie soll gemäßigt und geordnet werden, damit nicht „die Verwunderung der Gläubigen erregt“ und „einer weniger gesunden Frömmigkeit Vorschub geleistet wird“ (Nr. 125).

Kunst erscheint hier primär als Innenarchitektur des Raumes für die gemeinschaftliche Eucharistiefeier. Das ist auch die Hauptbahn der kirchlichen Kunstdebatten der letzten Jahrzehnte. Dabei spielen zwei Ideologumenen der liturgischen Jugendbewegung eine zentrale Rolle, die Idee der „Gemeinschaft“ und die Idee der „Einfachheit“

¹⁸ Zit. nach W. Hess, a. a. O. 110.

¹⁹ Zit. nach K. Ruhrberg, a. a. O. 164.

²⁰ Vgl. dazu G. Lange, a. a. O.

(samt „Echtheit“ und „Wahrhaftigkeit“)²¹. Sozialethisch motivierte Prunkkritik („Male nicht die Körbe mit den Speiseüberresten, sondern gib den Hungernden zu essen“²², hält schon im 4. Jh. Bischof Asterios der christlichen Malerei entgegen) verbindet sich damit und das Konzept funktionalen Bauens im Gefolge der Bauhaus-tradition. Im Bannkreis dieser Bauidee spielen Bilderverehrung und Bilderdidaktik zwangsläufig eine untergeordnete Rolle.

Mangelnde Bilddidaktik

Die Bilderverehrung und die damit verbundene private, höchstens paraliturgische Frömmigkeit scheint freilich so unausrottbar, daß sie überall ihre Kerzennester baut. Von der Bilddidaktik ist jedoch, auch wo der Mehrzweck des Kirchenraumes erörtert wird, kaum die Rede. Dabei scheint dieser Zweck bei den älteren kirchlichen „Sehenswürdigkeiten“, so oberflächentouristisch er vielleicht auch gehandhabt werden mag, häufig sogar zum Hauptzweck geworden zu sein²³. Dazu kommen die Museen, Bildbände, die immer stärker mit Bildern bestückten Bücher und sonstigen Medien für den Religionsunterricht. Das alles steht ja primär nicht zur Verehrung, sondern zum Besichtigen, Anschauen, Nachdenken, zur Reflexion, zum Lernen zur Verfügung.

Bildmeditation

Sehr verbreitet ist nun in diesem Bereich das, was man in Analogie zu Schriftmeditation Bildmeditation nennt. Wie bei jener geht es hier um „die bewußte Induktion der Subjektivität in den Verstehensvorgang“²⁴. Niedergeschriebene oder frei inszenierte Bildmeditationen sind subjektive Reaktionen auf das Bild, freie Assoziationen, Begegnung, Gespräch mit dem Bild, im Prinzip ohne methodisches Regulament oder kunsthistorische Kontrolle, weniger darauf bedacht, das Bild präzise zu beschreiben, als das zum Ausdruck zu bringen, was es im Betrachter ausgelöst hat. Ein so subjektiv besetzter Vorgang läßt natürlich Realisationen von ganz unterschiedlichem Rang zu, je nach Maßgabe von Vorverständnis, Seh- und Sprachvermögen des betrachtenden Subjekts. Es gibt einleuchtend sinngewinnbringende und elend geschwätzige, in denen dem Mitbetrachter unentwegt Seherlebnisse eingeredet, dem Bild Bedeutungen angehängt werden, in denen sich der schummrige Gefühls- und Mei-

²¹ Vgl. dazu z. B. G. Rombold (Hrsg.), *Kirchen für die Zukunft bauen*, Wien 1969.

²² Zit. nach H. Bredenkamp, a. a. O. 42.

²³ Auf die pastorale Bedeutung dieses Sachverhalts haben bereits hingewiesen: W. Braunfels, *Erkenntnisfreuden an alten Kirchen*, in: *Kunst und Kirche* (1975) 12; R. Zerfuß, *Die Kirchenführung in der Urlaubersorge*, in: *Diakonia* 8 (1977) 167–178.

²⁴ H. Schwebel, *Christusbild und Meditation*, in: *Kunst und Kirche* (1974) 187–191.

nungshaushalt des Betrachters als quasiobjektive Bildqualität aufzudrängen versucht. Oder spontane Reaktionen als „Zu-sage von Glaubenserfahrung an andere“²⁵ pseudopietistisch hochstilisiert werden.

Das Einbringen von Subjektivität ist legitim, weil der hermeneutische Zirkel zwischen Vorverständnis und zu erkennender Sache nicht umgangen, sondern nur reflektierend ausgeschritten werden kann. Aber wenn man dabei nicht ein sehr aufmerksamer Anwalt des Bildes selbst ist, wird man statt etwas dazuzulernen, nur anlässlich des Bildes etwas finden, was man sowieso schon fühlt und will und weiß. Der den Theologen ja durchaus freundlich zugetane H. Lützeler warnt die Kunstliebhaber unter ihnen eindringlich vor dem, was er „Theologismus“ nennt. „Für den Theologismus ist bezeichnend, daß das Kunstwerk als solches nur oberflächlich betrachtet wird, die Ergebnisse der Kunstwissenschaft gleichgültig bleiben und unbewiesene theologische Wertungen den Primat beanspruchen“²⁶. „Die Kunstforschung ginge an Langeweile und Engstirnigkeit zugrunde, wenn sie den Theologismus zu ihrer Grundlage machte. Nur wenn sie selber als Grundlage anerkannt wird, ist eine fruchtbare Theologie der Kunst denkbar“²⁷.

Ochs und Augenweide

„Das Symbol des heiligen Lukas, des Schutzpatrons der Maler, ist, wie du weißt, ein Ochse. Man muß also geduldig sein wie ein Ochse, wenn man das Feld der Kunst bestellen will. Aber die Stiere sind recht glücklich zu nennen, daß ihre Arbeit nicht die verdammte Malerei ist“ (Vincent van Gogh)²⁸.

„Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet“ (Paul Klee)²⁹.

„Wenn ich keine Bücher zur Verfügung, keine Muße zum Lesen habe, gehe ich zur Kirche, der öffentlichen Heilstätte der Seelen, weil ich von meinen Gedanken wie von Dornen gequält werde. Die bunte Pracht der Malerei zwingt mich zur Betrachtung, und wie der Anblick einer Wiese sättigt sie meinen Blick, und allmählich führt sie meine Seele zur Verherrlichung Gottes“ (Johannes Damascenus)³⁰.

²⁵ J. Bill, Erfahrung mit Bildern: ebd. (1974) 200–202.

²⁶ H. Lützeler, Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft, Bd. II, Freiburg — München 1975, 796.

²⁷ ebd. 804; vgl. A. Stock, Strukturelle Bildanalyse, in: rbs 21 (1978) 53–59; ders., Textentfaltungen, Düsseldorf 1978, 119–150 (Kp. Bildstrukturen); ders., Auferstehungsbilder. Eine ikonographisch-theologische Studie, in: A. Stock — M. Wichelhaus, Ostern in Bildern, Reden, Riten, Geschichten und Gesängen, Zürich 1979, 9–32.

²⁸ Zit. nach P. Nizon (Hrsg.), Van Gogh in seinen Briefen, Frankfurt 1977, 209.

²⁹ Zit. nach Paul Klee (Ausstellungskatalog Köln 1979).

³⁰ Zit. nach G. Lange, a. a. O. 125.