

Material für eine „Theologie der Bilder“

Zum neuen Lexikon der christlichen Ikonographie

Das Lexikon für christliche Ikonographie¹, dessen ersten Band der Verlag Herder unter großem materiellen und geistigen Einsatz herausgebracht hat, verdient besondere Beachtung; denn für eine Zeit, in der Heilswahrheiten zu rationalistischen Schemen, Religion zu kategorischem Imperativ und Christentum zur karitativen Einrichtung zu werden droht, ist es wesentlich, ein Werk aufzuweisen, das die Gewalt christlicher Wirklichkeiten in künstlerischer Gestalt ansichtig macht.

Die Ikonographie, das ist die Wissenschaft vom Bildinhalt, sieht sich nämlich heute vor einer bemerkenswerten Dialektik: Auf der einen Seite erleben wir eine Bildproduktion und einen Bildkonsum, wie sie die Vergangenheit niemals kannte. Auf der anderen Seite beobachten wir eine Bildentwertung, die bis zur Bilderfeindlichkeit reicht.

Die theologische Diagnose der geistesgeschichtlichen Situation bringt Karl Rahner: „Wenn die Theologie ‚entmythologisiert‘, Offenbarung zum ‚Sprachereignis‘ bzw. ‚Wortgeschehen‘ wird . . . , dann ist doch wohl ein tiefes Mißverständnis in der Theologie am Werk, das daran zweifelt, daß ‚das Wort des Lebens‘ mit Händen betastet und geschaut werden könne, daß das vollendete Heil im auferstandenen Heilbringer sich zur anschaulichen Erscheinung bringen könne.“ Konsum und Inflation des Bildes zeigen also die Kehrseite der gleichen Medaille. Die Integration von Geist und Materie ist problematisch geworden. Die Analogie des Seins als ontologisches Prinzip wird in Frage gestellt. Einer solchen schnellebigen, filmischen Welt (deren

positive Bedeutung hier nicht übersehen wird) stellt das Lexikon für christliche Ikonographie Ergänzungen bleibender Art aus dem „imaginären Museum“ (A. Malraux) der Kirche gegenüber. Es bietet „Material für eine Theologie der Bilder“. Eine derartige „Monumentaltheologie“ haben schon F. Piper und K. Künstle angestrebt. Die moderne Kunstgeschichte und Theologie tendieren in die gleiche Richtung. Die geistesgeschichtliche und theologische Notwendigkeit einer Ikonographie wird also allgemein gesehen. Allerdings ist die Erforschung der Bildinhalte inzwischen soweit fortgeschritten, daß der Reichtum einer differenzierten theologischen Bildwelt kaum zu überblicken und noch schwieriger lexikalisch darzustellen ist. Dazu wirft die Bildtheorie und Bildgeschichte eine Reihe von Fragen auf. Vor allem aber stellt uns die Entwicklung der christlichen Ikonographie im 19. und 20. Jahrhundert viele Probleme.

Wenn L. Réau und H. Aurenhammer noch versuchten, in „heroischem Alleingang“ ein Lexikon für christliche Ikonographie zu schreiben, so zählt allein der Beitrag „Christus, Christusbild“ in dem Herder-Lexikon sieben Autoren. Das bedeutet, daß die Geschichte des Christusbilds nicht mehr von einem Verfasser bearbeitet werden kann.

Andere Artikel – wie der Beitrag „Engel“ – scheinen ein wenig kurz geraten. Hier wird man auf die ausgezeichnete Arbeit von K. A. Wirth zurückgreifen². Merkwürdigerweise führt uns gerade dieser Artikel „Engel“ bis ins 20. Jahrhundert. Dagegen lassen Stichworte wie „Auferstehung Christi“ die Geschichte ihres Motivs schon im Barock enden. Damit wird die Frage nach dem Einteilungsprinzip der Bildgeschichte dringlich.

¹ Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. v. E. Kirschbaum. Bd. 1: Allgemeine Ikonographie A – Ezechiel. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder 1968. 720 Sp., 295 Abb. Lw. 125,-. Dazu G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. 2 Bde. (Gütersloh 1966, 1968). Schiller ordnet das Material nach theologischen Themenkreisen; D. Forstner OSB, Die Welt der Symbole (Innsbruck 1961); Ph. Rech, Inbild des Kosmos. Eine Symbolik der Schöpfung. 2 Bde. (Salzburg 1966).

² K. A. Wirth, Engel, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte V (Stuttgart 1967) 341–555. Diesem Werk, das seit 1937, jetzt unter der Leitung von K. A. Wirth, erscheint, sind die Autoren des neuen Lexikons besonders verpflichtet. J. Bialostocki, Stil und Ikonographie (Dresden 1966).

Jede Einteilung der Geschichte besitzt normativen Charakter; denn wer einteilt, legt ein Maß zugrunde, das heißt, er begreift das Wesen einer Zeit. Die Frage lautet: Reicht die Geschichte der christlichen Bildvorstellung nur bis ins 18. Jahrhundert oder bis in die Gegenwart? So war etwa Beenken der Meinung, daß im 19. Jahrhundert die christliche Kunst zu Ende geht. Dagegen hat Louis Réau von einer Erneuerung der Sakralkunst im 20. Jahrhundert berichtet und sich nicht gescheut, die Ikonographie des 19. Jahrhunderts unter dem Stichwort „St. Sulpice“ zu behandeln.

Der Großteil der Kunsthistoriker wird nicht nur die Stil- und Problemgeschichte, sondern auch die Ikonographie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts neu ansetzen. Das Lexikon ignoriert weithin diesen tiefen Einschnitt und tut so, als ob die Bildtraditionen „mehr oder weniger“ weitergingen. Tatsächlich sollte man den restaurativen Traditionalismus der Nazarener und der Neugotik von den personalen und subjektiven Variationen christlicher Motive durch den modernen Künstler, der seine Bildvorstellungen unabhängig von der Kirche entwirft, unterscheiden. Man sollte bemerken, daß der Christus eines spätbarocken Deckengemäldes – etwa der Wieskirche – mit seinem Ensemble von Engeln und Heiligen ein völlig anderes Bezugssystem besitzt wie der „Christus am Ölberg“ von Goya. Der barocke Christus ist gleichsam noch der Schlußstein eines einheitlichen Weltbilds oder einer kosmischen Architektur. Die Gestalt Goyas aber steht „beziehungslos vor dem Nichts“ (Th. Hetzer).

Um die Bildwelt der Tradition mit den Vorstellungen der Moderne vergleichen zu können, sollte man Begriffe wie „Archetypus“ oder „Urbild“ von C. G. Jung kultivieren. Solche Begriffe versuchen nämlich über alle weltanschaulichen Unterschiede der Epochen hinweg, die gemeinsame anthropologische Grundstruktur der Bildwelt aufzuzeigen. Eine kunstwissenschaftliche Differenzierung erhielt der Begriff des „Archetypus“ durch den Gedanken des „Rahmenthemas“, den

der polnische Kunsthistoriker Bialostocki entwickelt hat. Es geht Bialostocki bei seinen Untersuchungen um „das Beharrungsvermögen der Motive und Typen“, um die „ikonographische Schwerkraft“ der Bildideen. Ähnlich wie die „Strukturdominante der Psyche“ bei Jung handelt es sich auch beim „Rahmenthema“ um die Darstellung „wesentlicher Tatsachen menschlicher Existenz“.

Eine weitere Nomenklatur, die sich für den Vergleich der überkommenen christlichen Ikonographie mit der Bildwelt der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts anbietet, ist der Begriff der „Pathosformel“. Ursprünglich von Aby Warburg für die „Umstilisierung der Menschengestalt“ (der Renaissancekunst) durch gesteigerte Beweglichkeit des Körpers und der Gewandung nach Vorbildern antiker Kunst und Poesie“ gebraucht, erhält der Ausdruck Elemente „des Festgeprägten, Dauern, Objektivität“. Vielleicht könnte man das Wesen der „Pathosformel“ auch mit dem Begriff „religiöses Modell“ für Aufgaben einer christlichen Ikonographie näher differenzieren; denn ihm haftet etwas von der „Gebetsformel“ und vom „Ritus“ an (K. Lankheit). Walter Benjamin würde sagen, die Pathosformel gibt der Ikonographie einer säkularisierten Welt ihre Aura zurück.

Verschärft wird die Diskussion um das Weiterleben christlicher Bildinhalte durch die „negative Ikonographie“, das heißt durch die „aktuellen Bildformen des Atheismus“. Diesen Begriff hat Peter Gorsen im Anschluß an die Nomenklatur der Adornoschule in die Diskussion eingeführt. Nach Gorsen wurde das Christusbild der Kirchenkunst im 19. Jahrhundert entsexualisiert. Ein „ästhetischer Teufelskult“ verbindet seitdem christliche und erotische Vorstellungen in blasphemischer Weise. Den Vollzug und die Bilder der „Schwarzen Messe“ stellt Gorsen bei seinen Betrachtungen in den Vordergrund. Die „gekreuzigten Frauen“ von Felicien Rops, die Werke der Surrealisten Felix Labisse, Clovis Trouille und Pierre Molinier werden zur Dokumentation einer „negativen Ikonographie“ mit herangezogen. „Nicht dem übersinnlichen Meditationsbild eines abstrakten Erlösers für

alle, einem Versprechen auf Glück, aber erst im unerfahrenen Jenseits, gilt das ästhetische Glaubensbekenntnis des hedonistischen Künstlers, sondern dem empirischen Lebenslauf des einzelnen real unerlösten Menschen, dessen Wunschbild das Glück des Lebens nicht in der metaphysischen Abstraktion von seiner Verstricktheit in Schuld und Unrecht aufzeigt, sondern Spielraum für die Hoffnung läßt, die Lebenden könnten das real Unerlöste ihres Daseins wie den sakrosankten Verzicht auf praktische Selbsterlösung einmal satt bekommen und, des Gebets überdrüssig, ihr Glück selbst in die Hand nehmen.“³

Ignoriert die Ikonographie die skizzierten Probleme, so ist sie nicht mehr in der Lage, die Bedeutung der alten Bildwelt für die Gegenwart aufzuzeigen. Dazu fehlt ihr die Möglichkeit, eine Begegnung zwischen der Tradition des Christentums und der Moderne einzuleiten, die für beide Epochen notwendig ist. Für den Christen wird mit einer wissenschaftlichen Fixierung des Endes der christlichen Vorstellungswelt ins ausgehende 18. Jahrhundert die Existenzfrage gestellt. Aber auch der konfessionell nicht gebundene Mensch der Gegenwart wäre nicht mehr in der Lage, seinen Ursprung und die Tradition, der er entstammt, schöpferisch zu begreifen. Ein solches schöpferisches Begreifen – die Hermeneutik – der alten und zeitgenössischen Bildvorstellung ist heute nur möglich auf der Basis der von der Kunstwissenschaft erarbeiteten, oben erwähnten Begriffe, das heißt, mit Hilfe einer anthropologischen Struktur der Ikonographie.

Die Notwendigkeit dieser anthropologischen Strukturen zeigt die Betrachtung der abstrakten Malerei noch deutlicher. Der Ikonograph könnte sich von einer Untersuchung dieser Bilderwelt mit dem Hinweis, sie sei „gegenstandslos“, dispensieren. Die ungegenständliche oder abstrakte Malerei ist jedoch in den seltensten Fällen inhaltslos. Schwebel versuchte, mit den Theologomen des „Paradiesischen“ und „Eschatologischen“ die gesamte abstrakte Malerei theologisch zu quali-

fizieren⁴. Aber schon diese Begriffe weisen der abstrakten Kunst besondere ikonographische Bereiche zu. Man wird – gegen Schwebel – nicht umhin können, auch andere christliche Inhalte in dieser Spielart der Kunst zu entdecken. Bildtitel von Manessier sprechen von Passion und Auferstehung. Abstrakte Glasfenster von Bazaine bemühen sich, bildnerische Äquivalente der Sakramente zu bieten. Es sind nicht nur die Bildunterschriften, die den Inhalt nahelegen. In Farbe und Form mancher abstrakter Werke finden sich deutliche Bezüge zu den Wirklichkeiten der christlichen Tradition. Die Ergebnisse einer solchen ikonographischen Analyse abstrakter Malerei wäre auch für das moderne Glaubensverständnis aufschlußreich. Sie würden belegen, daß die Mythologie und Theologie der christlichen Tradition heute nicht mehr unmittelbar ansichtig wird, sondern durch ihre Variationen und Interpretation in einer säkularisierten Gegenwart. Das heißt, wir hätten hier eine Kunst, die das „imaginäre Museum“ der Geschichte als gleichberechtigten und notwendigen Partner voraussetzt. Die moderne Kunst und vor allem das christliche Motiv in ihr kann nicht unabhängig betrachtet werden, sondern nur „Aug in Aug“ mit der Vergangenheit. Das christliche Motiv der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts will und kann in den meisten Fällen nicht mehr den integralen Topos der Tradition geben, sondern nur seine partielle oder personale Brechung. Erst wenn man dieses Problem begreift, erfährt man, wie wesentlich für uns die Kunstgeschichte und die Ikonographie der Vergangenheit sind. Wie die „Venus von Rubens“ in einem „Verbundbild“ des Pop-Artisten Robert Rauschenberg ihre Aktualität aus dem Kontext der physischen und psychischen Reste der Konsumgesellschaft erhält und umgekehrt, so wird die „abstrakte Passion“ von Manessier oder die triviale „Kreuzigung“ von Bacon im Bezugssystem von Tradition und Gegenwart relevant.

⁴ H. Schwebel, *Autonome Kunst im Raum der Kirche* (Hamburg 1968). Dazu H. Shade, *Bild, Bilderverehrung, Bilderstreit*, in: *Sacramentum Mundi* (Freiburg, Basel, Wien 1968) 598–604.

³ P. Gorsen, *Das Bild Pygmalions* (Hamburg 1969) 47 f., 64.

Diese Beziehungen im Raum des „imaginären Museums“ der Weltkunst und im Forum der vom Publizitätsanspruch bestimmten Gesellschaft der Industriekultur werden durch die Epochen und ihren Bilderkreis wesentlich differenziert.

So strebt die christliche Bildvorstellung in den Werken von H. Matisse in Vence eine Renaissance der Vitalsphäre an. In den Bildern von G. Rouault in Assy wird die soziale Problematik der Gegenwart anschaulich. Der deutsche Expressionismus eines E. Nolde bietet die christliche Welt in der Brechung eines mythischen Welterlebens. M. Beckmann sieht Christus im Licht der Philosophie von Arthur Schopenhauer. O. Dix und K. Schmitt-Rottluff begegnen Christus – ähnlich wie G. Rouault – in den „Goldenen Zwanziger Jahren“, d. h. im Elend der Nachkriegszeit.

Einen besonderen Raum werden die christlichen Motive der Symbolisten einnehmen. Von Gustave Moreau über Paul Gauguin und Odilon Redon bis zu Mauris Denis wird in dieser Spielart moderner Kunst eine „Ikonographie von innen“ entwickelt, die ohne die christliche Tradition nicht verständlich ist. Diese „Ikonographie von innen“ kultivierte der Surrealismus in besonderer Weise. Seine Traumbilder werden jedoch – nach André Bretons Theorien und der Praxis eines Großteils der Surrealisten – religiös eher unter den Vorzeichen einer „negativen Ikonographie“ verständlich sein. Der „Kirchenvater des Surrealismus“ heißt Sigmund Freud. Salvador Dali bietet in einigen seiner Werke eine Integration von Christentum und Psychoanalyse. Die „Madonna von Port Lligat“, die „Vision des hl. Johannes vom Kreuz“ und das „Abendmahl“ von Washington müssen wohl als ernste religiöse Bilder bezeichnet werden, die besonders in Wien Schule machten.

Biblich orientiert ist auch die religiöse Vorstellungswelt des Wiener Malers Ernst Fuchs. Nicht der Hetzendorfer Altar allein und die Bibelillustration des Künstlers sind von religiöser Bedeutung. Seine „Einhornbilder“ und „Cherubim“ wird man gleichfalls in die Untersuchungen moderner christlicher Ikonographie miteinbeziehen müssen, nicht trotz, son-

dern gerade wegen ihres erotischen Charakters.

Besondere Probleme geben dem Bearbeiter christlicher Ikonographie die Objekt-Kunst und die Pop-Art auf. Inwieweit können „Die Töchter Lots“ von Georges Segal, der „Kreuzweg“ von Ad Reinhard und die als Auferstehungsbilder gedeuteten „Anthropometrien“ von Yves Klein christlich interpretiert werden? Mehr noch wird die Frage lauten, ob nicht die antiästhetischen Tendenzen, die wir seit dem Beginn des Dadaismus in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts beobachten, wesentlich christliche Züge enthalten. Der „Reliquienkult“ und die neue Hochschätzung der Materie, die Entstehung „technischer Ikonen“ im Rasterbild und der „rituelle Charakter“ farbkinetischer Environments und der Multimedienkunst wären ikonographisch zu untersuchen.

Doch damit kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen zurück. Die Diskussion geht heute auch in der Ikonographie um die theoretischen Grundlagen des Bilds. Eine Sinndeutung aus den Zusammenhängen und Bezugssystemen heraus ist notwendig. Ikonographie wird also wesentlich Ikonologie, Lehre von den Bedeutungen der Bildinhalte, werden müssen. Für diese Grundlegung des Bildverständnisses hat die Literatur des Bilderstreits unüberholbares geleistet. Erst wenn wir wissen, wie differenziert und vielschichtig die Auffassung vom Bild damals war, werden wir den unterschiedlichen Realitätscharakter des gleichen Motivs und das Problem der Bilderverehrung begreifen. Die Strömungen der Gegenwart stellen ähnliche Fragen mit dem Begriff der „Antikunst“, der „Identitätskrise“ (Alloway über Jasper Johns) und der „Beseelung der Objekte“ (Pierre Restany).

Es genügt nicht, „Material für eine Theologie der Bilder“ bereitzustellen. Die Bildtheorie und die geistige Durchdringung der christlichen Ikonographie bis zur Gegenwart bleibt ein besonderes Desiderat, damit Ikonographie nicht im „musealen Abstellraum“ unter dem Stichwort „unbewältigte Vergangenheit“ zu den „Akten gelegt“ wird.

Herbert Schade SJ