

Bildandachten

Präsenz und Zeitenabstand

Reinhard Hoeps

Die *Zeit der Bilder* ist in theologischer Perspektive nicht ausschließlich ein innerbildliches Phänomen. Lange bevor sie der Frage nach zeitlichen Strukturen des Ikonischen systematisch nachging, ist die Bildtheologie von dem offensichtlich unrevidierbaren Vergangenheitscharakter der Bilder im Christentum berührt worden: Bilder haben ihre Zeit, und diese Zeit scheint unwiederbringlich vorüber. Schon 1950 formulierte der Hamburger Kunsthistoriker Wolfgang Schöne seine beiden berühmten Thesen: „1. Gott (der christliche Gott) hat im Abendland eine Bildgeschichte gehabt. 2. Diese Bildgeschichte ist abgelaufen“¹. Wo die moderne Theologie auf die Bilder stößt, sieht sie sich nicht nur mit der *Zeit in den Bildern* konfrontiert, sondern zuvor noch mit den *Bildern in der Zeit*. Bildwerke mit christlichem Sinngehalt sind heute aufgehoben im Raum des Musealen; sie sind nicht nur im theologischen Bewusstsein mit dem Zeitindex des Vergangenen versehen.

Doch dispensiert Vergangenheit nicht von der reflexiven Auseinandersetzung. Für den christlichen Glauben ist eine prekär gewordene Vergangenheit geradezu konstitutiv: Sein Ursprung und bedeutsame Etappen seiner Entwicklung liegen weit zurück in oft nur noch sehr schwer zugänglichen Gebieten der Geschichte. In christlichen Bildwerken überlagert die Reflexion des Vergangenheitscharakters eine andere, ursprünglichere Zeitdimension: die der Präsenz des Dargestellten, wie sie dem Bild in der religiösen Verehrung zugetraut wurde. In einer doppelten Hinsicht werden hier also Zeitstrukturen als Bildstrukturen bedacht. Werke der bildenden Kunst, die den Vergangenheitscharakter des christlich geprägten Bildes zum Thema erheben, sollen Gegenstand dieses Beitrags sein.

In einem ersten Schritt möchte ich diesen Vergangenheitscharakter theologisch genauer beschreiben. Der religiöse Bildverlust im Christentum scheint mir weniger ikonographisch indiziert als durch eine Erosion der Bildervereh-

¹ W. SCHÖNE, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: Das Gottesbild im Abendland, hg. v. G. HOWE, Witten ²1959, 7–56; 7.

nung (A.). In einem zweiten Schritt möchte ich einige Bedenken darlegen gegenüber der These von der Transformation des Religiösen ins Ästhetische. Diese geläufige These erklärt vielleicht weniger, als man von ihr erwartet (B.). In diesem Falle bleibt in einem dritten Schritt einstweilen nur die Rückwendung hin zu eben dieser Frage, auf welche die Transformation des Religiösen ins Ästhetische einmal die Antwort sein sollte (C.).

A.

Künstlerische Entwicklungen zur Moderne, zunächst der Landschaft, des Stilllebens, dann der Abstraktion und der Ungegenständlichkeit, werden mit einer zunehmenden Verweigerung der Kunst gegenüber ikonographisch determinierten religiös-doktrinären und kirchlich-institutionellen Repräsentationsverpflichtungen in Zusammenhang gebracht. Als Indiz für das Verschwinden der Kunst aus der christlichen Religion gilt die rückläufige Bedeutung christlich-ikonographischer Motive in den Werken. Auch die Spurensuche nach verborgenen christlich-ikonographischen Motiven in den Bildern hat den ikonographisch fixierten Trennungsschmerz nicht lindern können, erst recht nicht die etwas spitzfindigen Versuche, den Geltungsbereich der Ikonographie mit theologischen Argumenten auf das Gebiet des Ungegenständlichen auszuweiten: So etwa, wenn der Verzicht auf ikonographische Motive gegenüber der Undarstellbarkeit und Unerkennbarkeit Gottes als die bessere, weil theologisch angemessenere Form christlicher Ikonographie empfohlen wird.

Zu solchen Kapriolen versteigt sich ein theologisches Denken, das eigentlich keinerlei Bedürfnis verspürt nach Erfahrungs- und Bedeutungsräumen des Imaginativen und des Ikonischen, sondern sich in bestimmten Kategorien diskursiver Bedeutungsvermittlung und Sinngenerierung eingerichtet hat. Der Bildtheologie schrieb Hans Belting vor nunmehr schon einem Vierteljahrhundert ins Stammbuch: Theologen „machen sich vom sichtbaren Bild einen so allgemeinen Begriff, als existiere es nur in der Idee, und handeln ganz allgemein vom Bild schlechthin, weil sich nur daran eine schlüssige Definition mit theologischer Substanz entwickeln lässt. [...] Jede Bildtheologie hat eine gedankliche Schönheit, die nur noch von ihrem Anspruch übertroffen wird, Glaubensinhalte zu verwalten“². Die theologische Fixierung auf die Ikonographie ist einer bestimmten Vorstellung von dem geschuldet, was bildwürdige Inhalte des Glaubens sind. Erfährt der christliche Glaube einen Bildverlust, ist dies in diesem Sinne ein Verschwinden ikonographischer Traditionen. Tatsächlich ist dieser Bildverlust aber vielleicht nur die letzte Konsequenz jenes Bildverlustes, der

² H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, 13.

zuerst mit der Reduktion der Werke auf ihren ikonographisch zu ermittelnden Bestand eingeleitet worden war.

Im selben Jahr, in dem Hans Belting sein *Bild und Kult* publizierte, präsentierte Wieland Schmied in Berlin zum zweiten Mal eine Ausstellung mit Werken moderner und zeitgenössischer Kunst im Rahmen eines Katholikentages. Diese Ausstellung war der Suche nach *Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*³ gewidmet und griff ein Projekt auf, das Schmied zehn Jahre zuvor ebenfalls anlässlich einer Katholikentagsausstellung unter den Titel *Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*⁴ gestellt hatte. Beide Projekte sind hier erwähnenswert, weil ihre Suche nach *religiösen Tendenzen* und *Spuren des Transzendenten* in Moderne und Gegenwart die eingefahrenen Wege ikonographischer Fixierung verließ (auch wenn sich christliche Sujets vor allem in der ersten Ausstellung zahlreich fanden).

Schmied setzte auf religiöse Traditionen der *Spiritualität*, um den religiösen Bilderverlust zu beschreiben und darüber hinaus sogar, ihn vielleicht beheben zu können. Zwar ist *Spiritualität* ein durchaus schillernder Begriff, dem aber jedenfalls wesentlich ist, die Bahnen diskursiver Theologie kritisch in den Blick zu nehmen mit dem Ziel, theologische Denkformen und christlich-praktische Lebensformen in einen Ausgleich miteinander zu bringen. Mit dem Stichwort der *Spiritualität* hat Wieland Schmied seinerzeit helllichtig religiöse Erwartungshaltungen der Gegenwart diagnostiziert, die von der Kunst aufgegriffen, artikuliert und reflektiert wurden, nachdem sie ihre Heimat in Theologie und Kirche verloren zu haben schienen.⁵

Die künstlerischen Ausprägungen solcher *Spiritualität* erwiesen sich als ausgesprochen vielfältig, durchweg dogmatisch unterbestimmt und in jedem Fall kirchlich ungebunden. Ist die Kluft zwischen Kunst und christlicher Religion in der europäischen Moderne durch solche künstlerischen Variationen der *Spiritualität* tatsächlich überbrückt oder vielmehr erst eigentlich deutlich sichtbar geworden? Die Theologie scheitert hier jedenfalls mit dem Ansinnen, Bildwerke der künstlerischen Moderne als Substituierung theologisch relevanter Ideen durch ikonographische Motive zu deuten. Wieland Schmieds Plädoyer für das religiöse Potential der Kunst der Moderne setzt an die Stelle der Entschlüsselung einer Darstellung eine Art von Erfahrung, die ohne die Diskrepanz zwi-

³ GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit (Ausstellungskatalog Berlin, Martin-Gropius-Bau, 7. April – 24. Juni 1990), hg. v. W. SCHMIED, Stuttgart 1990.

⁴ Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog Berlin, Schloss Charlottenburg, 31. Mai – 13. Juli 1980, hg. v. W. SCHMIED, Stuttgart 1980.

⁵ Vgl. hierzu A. SROCK, Religion in der Kunst, in: DERS., Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte, Paderborn 2004, 45–60; vgl. DERS., Zur Spiritualität der Avantgarde, in: DERS., Durchblicke. Bildtheologische Perspektiven, Paderborn 2011, 127–136.

schen Wahrnehmung und Entzifferung auskommen will und die sich insofern als unmittelbar⁶ versteht.

Schmied hat diese Unmittelbarkeit mit Kategorien der Zeitlichkeit beschrieben, und so eine Konvergenz von ästhetischer Wahrnehmung und religiöser Bedeutsamkeit freigelegt. Sein Projekt „zielt auf Bilder, in denen das Moment der Zeit [...] reflektiert wird, in denen das Durchsichtigwerden eines gegenwärtigen Augenblicks erlebt wird. [...] Man könnte von der Erfahrung des Augenblicks Ewigkeit sprechen, von der Dauer in der Vergänglichkeit, vom plötzlichen Gewahrwerden einer geheimnisvollen, nicht benennbaren Präsenz im vertrauten Bereich des täglichen Daseins“⁷. Die Erfahrung unmittelbarer Gegenwart stiftet die Konvergenz von religiöser und ästhetischer Semantik.

Eine solche religiöse Kunsthermeneutik scheint – bei aller Distanz „zu den befriedeten Bereichen kirchlicher Konvention“⁸ – durchaus inspiriert von einer christlich geprägten Bildauffassung. In ihr ist das Bild Ort einer besonderen Erfahrung, die einerseits durch die Überführung von Repräsentation in Präsenz bestimmt ist und andererseits durch den spannungsvollen Zusammenhang von sichtbarer Präsenz und bleibender Unsichtbarkeit. Letztlich ist es die Differenz von Darstellung und Verehrung, die hier virulent wird: Schmieds bildtheologisches Konzept steht in der Tradition und in größter Nähe zum Bildgebrauch der Verehrung, die solchen Werken zukommt, in denen sich der Dargestellte in wie auch immer abgeschatteter, gespiegelter, verhüllter Weise wirklich antreffen lässt.

Mit dieser Wendung vom Topos der Darstellung zu dem der Verehrung trifft Schmied zugleich den Nerv beinahe sämtlicher ernsthafter theologischer Auseinandersetzungen um die Bilder. Dass sie nach Gregor dem Großen lediglich eine belehrende Funktion für die *illiterati* haben sollen,⁹ ist zwar kaum irgendwann ernsthaft bestritten worden, blieb *de facto* aber durchweg unrealisierbar. Das Argument wurde in der Antike eigentlich auch nur dazu verwendet, militante Bildergegner zu besänftigen (etwa beim zweiten Konzil von Nicaea). Wirklich ernsthaft brauchte die Tragfähigkeit dieses Argumentes nicht weiter erörtert zu werden, weil es ohnehin die religiösen Erwartungen an die Bilder

⁶ Barnett Newman, einer der Kronzeugen für Schmieds Konzeption der Spiritualität, hat die Eröffnung unmittelbarer Erfahrung durch die Kunst der Avantgarde so auf den Punkt gebracht: „The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history“ (B. NEWMAN, *The Sublime is Now* [1948], in: DERS., *Selected Writings and Interviews*, ed. by J. P. O'NEILL, New York 1990, 170–173; 173).

⁷ SCHMIED, *GegenwartEwigkeit* (wie Anm. 3), 15 f.

⁸ A. a. O. 23.

⁹ Vgl. Gregor der Große, Ep. XI 10, in: CCSL 140A, 873–876; 873: „Was den des Lesens Kundigen die Schrift, das bietet den schauenden Einfältigen das Bild, denn in ihm sehen die Unwissenden, was sie befolgen sollen, in ihm lesen die Analphabeten“ (Übers. n. H. G. THÜMMEL, *Die Konzilien zur Bilderfrage* im 8. und 9. Jahrhundert, Paderborn 2005, 32 f.).

meistens eklatant unterbot. Bis heute ist die Berufung auf Gregor geradezu ein Indiz dafür, dass die theologische Brisanz der Bilder entweder noch nicht zu Bewusstsein gelangt ist oder bewusst unterboten werden soll.

Dagegen besteht schon in der reichen Rezeptionsgeschichte des Bilderverbotes innerhalb des Alten Testaments weitgehend Einigkeit, dass in dem Doppelgebot ‚Du sollst dir kein Bildnis machen‘ und ‚Du sollst dich nicht vor ihnen niederwerfen‘ das verbindende ‚und‘ explikativen Charakter hat: Man soll keine Bilder anfertigen, um nicht beinahe zwangsläufig der Versuchung zu erliegen, sie zu verehren. Kunstbeflissene Reformatoren hatten einen lebhaften Sinn für diesen verhängnisvollen Zusammenhang; Luther wiederum war klar, dass die theologische Herausforderung der Bilder nur dann zu meistern war, wenn man aus den realen Erwartungen an das Bild die Luft herausließ, d. h. die Bilder auf einer Ebene weit unterhalb ihrer religiösen Beanspruchung verhandelte.¹⁰ Nicht von ungefähr hat das Bilderdekret des Tridentinums ganz auf die Verehrung der Bilder abgehoben und versucht, sie gegenüber äußeren Anfeindungen wie inneren Auswüchsen zu rechtfertigen und ihre Praxis sicherzustellen.¹¹ Dazu war im Grunde nicht viel mehr erforderlich als eine strikte Rückbesinnung auf das zweite Konzil von Nicaea, das Bilder allerorten und in jedweder Technik allein deshalb forderte, um vor ihnen Christus und die Heiligen zu verehren. Zugleich hatte bereits dieses Konzil eine Argumentation bereitgestellt, um die rechte Verehrung des Bildes gegenüber dem Götzendienst, den das Bilderverbot im Auge hatte, theologisch – und vernunftgemäß – zu rechtfertigen.¹²

B.

Die Verehrung ist der Ernstfall des Bildes im Christentum. Der ursprüngliche Ort des Bildes im christlichen Glaubenszusammenhang ist nicht die theoretische Belehrung, sondern die Praxis der Andacht. Sie ist der Gegenstand theologischer Debatten um das Bild; sie fordert als erste eine grundlegende Reflexion der Ikonizität jenseits der bloßen Ikonographie. Entsprechend kann Hegel gerade in der Erosion von Bilderverehrung und Bildandacht das Ende der christlichen Kunst erkennen, das zugleich dann auch das Ende von Kunst überhaupt ist: „Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des

¹⁰ Vgl. TH. LENTES, Zwischen Adiaphora und Artefakt. Bildbestreitung in der Reformation, in: Handbuch der Bildtheologie, Bd. I: Bild-Konflikte, hg. v. R. HOEPS, Paderborn 2007, 213–240.

¹¹ Vgl. F. BESPFLUG/O. CHRISTIN, Das Konzil von Trient und die katholischen Traktate *De imaginibus* (1522–1680), in: Handbuch Bildtheologie (wie Anm. 10), 241–261.

¹² Vgl. G. LANGE, Der byzantinische Bilderstreit und das Konzil von Nikaia (787), in: Handbuch Bildtheologie (wie Anm. 10), 171–190.

Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unsere Knie beugen wir doch nicht mehr¹³.

Es war nach Hegel ausgerechnet die Religion, die der bilderfrommen Kunst ihr Ende bereitet hat. So bringt erst „die Religion die Andacht des zu dem absoluten Gegenstände sich verhaltenden Inneren hinzu. [...] Die Andacht ist dieser Kultus [...], in welchem die Objektivität gleichsam verzehrt und verdaut und deren Inhalt nun ohne diese Objektivität zum Eigentum des Herzens und des Gemüts geworden ist“¹⁴. Fast möchte man von einer Art protestantischer Reinigung der katholischen, auf dinglich-materielle Realität fixierten Bildandacht als Ziel der geistesgeschichtlichen Entwicklung sprechen – doch es folgt eine weitere Wendung: „Aber die Innerlichkeit der Andacht des Gemüts und der Vorstellung ist nicht die höchste Form der Innerlichkeit. Als diese reinste Form des Wissens ist das freie Denken anzuerkennen, in welchem die Wissenschaft [...] zu jenem geistigen Kultus wird, der sich durch systematisches Denken dasjenige aneignet und das begreift, was sonst nur Inhalt subjektiver Empfindung oder Vorstellung ist“¹⁵.

Aus dieser philosophischen Kritik der Bildandacht ist die Ästhetik als Theorie des Schönen hervorgegangen, die eine Theorie des Kunstschönen ist und darin Theorien des Naturschönen und der Wahrnehmung integriert. Christliche Bilderverehrung scheint in ästhetischer Betrachtung aufgehoben; Religion erfährt eine Transformation in Ästhetik. Diese Transformationsthese wiederum hat sich zum Standardmodell für die Erklärung des epochalen Bildverlustes im Christentum seit dem Beginn der Moderne entwickelt.

In Caspar David Friedrichs *Kreuz im Gebirge* von 1808¹⁶ scheint die Transformation von Religion in Ästhetik mit Händen zu greifen. Der Rahmen des Bildes evoziert in seiner Sockelzone mit dem Auge Gottes, Ähren und Weinreben symbolisch die sakramentale Gegenwart; die Malerei selbst greift die Kreuzigung Jesu auf Golgotha auf, also den Ursprung des sakramentalen Abendmahls und zugleich seit dem frühen Mittelalter die anschauliche Vergegenwärtigung und Ausdeutung des eher unscheinbaren Geschehens auf dem Altar. Allerdings ist die Anmutung einer Darstellung des Gekreuzigten über dem Altar in diesem Bild gründlich irritiert: Statt Golgotha eine eigentümliche Berggipfel-Landschaft mit einem bronzenen Gipfelkreuz, das, nicht einmal im Bild zentriert, vom Betrachter abgewandt ist.

¹³ G. W. F. HEGEL, Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke in zwanzig Bänden, hg. v. E. MOLDENHAUER/ K. M. MICHEL, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1970, 142.

¹⁴ A. a. O. 142 f.

¹⁵ A. a. O. 143.

¹⁶ C. D. FRIEDRICH, *Das Kreuz im Gebirge*, 1807/1808, Öl auf Leinwand, 115 × 110,5 cm. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen. Galerie Neue Meister.

Das Werk sucht die Spannung zwischen der liturgisch disponierten Gleichzeitigkeit der Kruzifixus-Darstellung mit der Vergangenheit des Typus *Altarbild* in der Einheit eines Bildwerkes zusammenzubinden. Friedrich setzt dabei zum einen auf bildkompositorische Strategien, zum anderen aber auch auf eine ambitionierte theologische Argumentation. Ich übergehe hier Friedrichs kompositorische Strategien, wie etwa die Ordnung nach dem Goldenen Schnitt und das Wechselspiel zwischen Nähe und Ferne in der Ansicht des Berggipfels. Werner Buschs gründliche Analysen führen ihn zu der These, der *Tetschener Altar* markiere die Transformation von Religion in Ästhetik – in der Absicht, die Religion zu retten.¹⁷

Allerdings hat sich den Zeitgenossen dieses Bildkonzept des Kruzifixes offensichtlich nicht recht erschlossen. Jedenfalls hielt Friedrich die Unterstützung seines Bildes durch eine theologische Begründung für erforderlich, die er in einem gelehrten und subtil argumentierenden Brief nachschiebt: „Wohl ist es beabsichtigt, dass Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden; wo er sprach zu Cain: Warum ergrimmet du, und warum verstellen sich deine Gebärden? Wo er unter Donner und Blitz die Gesetzestafeln gab; wo er sprach zu Abraham: Zeuch deine Schuhe aus; denn es ist heilig Land, wo auf du stehst! Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet, vom reinsten edelsten Metall, der Heiland am Kreuz, im Gold des Abendrots, und wiederstrahlet so im gemilderten Glanz auf Erden. Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest, wie unser Glaube an Jesum Christum. Immer grün durch alle Zeiten während stehen die Tannen ums Kreuz, gleich unserer Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten“¹⁸.

In einem christologischen Argumentationsgang wird zuerst die Heilsgeschichte seit der Zeit der ersten Menschen und des Gottesbundes mit Abraham (hier mit Mose verschränkt) nach dem Vorbild des Hebräerbriefes auf Christus hingeführt.¹⁹ Mit ihm und seinem Tod am Kreuz (der hier umstandslos mit der Darstellung im bronzenen Kruzifixus des Gipfelkreuzes identifiziert wird) wendet sich die von Gott ausgehende Bewegung zur Welt hin wieder zurück auf Gott – eine Denkfigur, die an den Philipper-Hymnus erinnert. Das Bild Gottes kehrt zu seinem Ursprung zurück; der Tod Jesu am Kreuz ist *Erhöhung* und darin der erste Schritt des *Hinübergehens zum Vater*, wie das Johannesevange-

¹⁷ Vgl. W. BUSCH, Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, bes. 34; 45.

¹⁸ C. D. FRIEDRICH, Die Briefe, hg. und kommentiert v. H. ZSCHOCHE, Hamburg ²2006, 53.

¹⁹ Zum Folgenden vgl. R. HOEPS, „... und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht“. Bildtheologische Beobachtungen zur Gegenwart der Vergangenheit in der Kunst um 1800, in: Frage-Zeichen. Wie die Kunst Vernunft und Glauben bewegt (FS G. Larcher), hg. v. CH. WESSELY/P. EBENBAUER, Regensburg 2014, 205–219; 209–212.

lium den Kreuzestod Jesu theologisch ausdeutet (Joh 17,5). Johanneisch orientiert ist auch die Vorstellung der treu in der Welt ausharrenden Jünger.

Friedrichs Erläuterung – oder besser: Verteidigung – des *Tetschener Altares* ist ein eminent theologischer Text. Das Bild verdankt sich danach nicht so sehr Schleiermachers *Sinn und Geschmack fürs Unendliche*. Vielmehr realisiert der Text eine strikt neutestamentliche, vor allem johanneisch gestützte christologische Spekulation: Der Schmerz über das säkularisationsbedingte Verschwinden Gottes aus der Welt wird gedeutet als die notwendige Trennung Jesu von den Jüngern, welche die erwartete Wiederkunft allererst ermöglicht. Das *Kreuz im Gebirge* wäre demnach das Bild, das die vermittelnde Instanz bildet zwischen der Darstellung des Todes auf Golgotha und der Wiederkunft des apokalyptischen Weltenrichters, dessen Vision das Triumphkreuz im (östlichen) Chor des Kirchengebäudes verkörpert.

So erweitert Caspar David Friedrich mit bildnerischen wie mit theologischen Mitteln den Bildtypus der Kreuzesdarstellung. Friedrich insistiert darauf, dass selbst die religiöse Erfahrung des Bildverlustes im Spektrum der Bildmöglichkeiten des Kreuzes aufgefangen ist. Insofern nimmt er hier bereits die theologische Antwort auf Wolfgang Schönes These vom Ende der Bildgeschichte Gottes im Abendland vorweg. Auch Schöne versteht die Entwicklung von der Bildwerdung Gottes bis zum Ende seiner Bildgeschichte aus der Analogie zur Parabelfigur von Inkarnation und Himmelfahrt des Philipper-Hymnus. Anders als Schöne entwirft Friedrich allerdings das Bild, das die Erosion göttlicher Gegenwart im Bild zeigt, als Möglichkeit des christlichen Bildes selbst.

Deshalb erscheint das Vorstellungsmodell, nach dem eine christliche Bilderverehrung und deren theologische Reflexion säkularisierungsbedingt in einen ästhetischen Komplex überführt werden, zumindest unpräzise. Die Unschärfen dieses Modells der Transformation zeigen sich ähnlich in der entgegengesetzten Richtung der historischen Perspektive: Bei der Betrachtung mittelalterlicher Andachtsbilder zeigt sich, dass deren Analyse ohne die Anwendung ästhetischer Kategorien der Komposition und der Bildstruktur schwerlich zufriedenstellend ausfallen kann.

In der *imago pietatis* etwa wird unter Abstraktion von narrativen Momenten der *memoria passionis* insbesondere die Wunde Jesu zum Kern des bildlichen Authentizitätserweises. Die Wunde wird zum Gegenstand einer visionären Erfahrung, die sich dazu auf eine komplexe wie reflektierte Konzeption des Bildes mit einer Kombination unterschiedlicher Bildebenen stützt. Die Darstellung Jesu als Schmerzensmann ist keineswegs nur ein ikonographisches Motiv der christlichen Bildtradition. Sie ist vielmehr ein bildliches Verfahren der Anleitung zur *memoria passionis*. Ein Grundzug dieses Verfahrens liegt in Inszenierungen des Enthüllens und des Öffnens: In Gesten des Entbergens von Verhülltem wird der Körper Jesu dem Blick des Betrachters dargeboten. Dies geschieht umso eindrucksvoller, je konsequenter diese Gesten zur Angelegenheit der bildlichen Komposition selbst erhoben werden.

Im Hamburger *Schmerzensmann* von Meister Francke²⁰ wird gegenüber dem Betrachter eine ästhetische Grenze durch ein Tuch aus Pressbrokat gespannt, das den visuellen Auftakt bildet für weitere textile Bestimmungen von bildimmanenten Räumen und Realitätsebenen. Jesus ist mit einem Mantel bekleidet, den zwei Engel anheben, um den Blick auf den Körper mit der Seitenwunde freizugeben. Der Körper Jesu wird im Akt einer *revelatio* dem Blick des Betrachters dargeboten, ein Augenblick der Offenbarung, wie der Körper Jesu selbst die offenbarende Erscheinung des unsichtbaren Gottes ist. Im Hintergrund spannen die Engel, die mit der Rechten den Mantel Jesu fassen, mit ihrer Linken einen Brokatvorhang fast bis in die Ecken des Bildfeldes. Hinter ihm lugt ein weiterer Engel hervor und gibt den Blick frei auf eine weite Landschaft, die sich über die gesamte Breite des Bildfeldes erstreckt. Lediglich ein schmaler Spalt gibt den ahnenden Blick frei auf einen Bildraum, der sich unerwartet hinter dem dominierenden Bildgeschehen öffnet. Dieser Blick durch den Spalt in die Weite gibt das Leitmotiv für den Blick auf die vom Mantel eingefasste Wunde Jesu. Die rot gefärbte Innenseite des Mantels Jesu greift das Rot des Blutes auf und weist auf die Wunde als eine Raumöffnung, zu der wiederum die nur leicht geöffneten Augen und Lippen Jesu das bildliche Echo geben. Durch die komplexe Staffellung der Raumgründe mit ihrem Wechselspiel des Öffnens und Verschließens wird in diesem Bild der Jesus der Passion ganz Enthüllung und Öffnung – nicht abgebildet, sondern vor dem andächtigen Betrachter in Präsenz gestellt.

C.

Der philosophisch postulierte Gegensatz zwischen einer religiösen und einer ästhetischen Auffassung von Bildwerken scheint weder zur Kennzeichnung der religions- und kunstgeschichtlichen Entwicklungen am Beginn der Moderne noch als Prinzip einer methodischen Erschließung der Werke hinreichend präzise. Wie die theologische Rekonstruktion von Bild-Betrachter-Verhältnissen auf ein kunsttheoretisch-ästhetisches Instrumentarium angewiesen ist, so operieren Kunstwerke im Zeichen der Ästhetik mit theologischen Argumenten. Sind also die Transformation der Religion in Ästhetik und der eklatante Bildverlust des Christentums zu Beginn der künstlerischen Moderne bloß eine idealistisch-philosophische Illusion? Dagegen sprechen die beinahe verzweifelten Anstrengungen Caspar David Friedrichs, an christlichen Bildformen der Liturgie wie der Andacht in den Zeiten der Erosion ihres Präsenzvermögens festzuhalten. Auch

²⁰ Meister Francke, *Schmerzensmann*, um 1435, Temperamalerei und Pressbrokat auf Eichenholz, 92,5 × 67 cm, Hamburg: Kunsthalle. Vgl. R. HOEPS, Die Frage nach dem Bild. Theologische Zugänge, in: Gegenwart. Ästhetik trifft Theologie, hg. v. E. ARENS, Freiburg i. Br. 2012, 75–100; 94 f.

hat die ästhetisch angeleitete Betrachtung zwar bisweilen die Bewunderung für mittelalterliche Andachtsbilder steigern, jedoch kaum irgendwann einmal zu christlicher Bildandacht anleiten können: *Die Knie beugen wir doch nicht mehr*. Weiterhin klafft die Diskrepanz zwischen dem Anspruch unmittelbarer Präsenz und der Erfahrung unwiederbringlicher Vergangenheit.

Zumindest aus theologischer Sicht kann es nicht zufriedenstellen, wenn man diese Diskrepanz lediglich im Kontext ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Funktionen betrachtet. Auch wird diese Diskrepanz eher verdeckt, wenn man den religiösen Gehalt entschärft und auf ikonographisch identifizierbare Sujets reduziert, die sich zu jeder Zeit und nahezu unabhängig von jeder religiösen Haltung rekonstruieren lassen. In aller Schärfe sichtbar wird diese Diskrepanz hingegen im Horizont der Zeitlichkeit: Hier stehen die unmittelbare Gegenwart – insbesondere von vergangenen Personen und Ereignissen – und die uneinholbare Vergangenheit – insbesondere des in der Gegenwart Gezeigten – diametral einander gegenüber.

Einerseits kann das Postulat der Präsenz im Bild nicht ohne weiteres eingelöst werden – selbst die Erweiterung des religiösen Beziehungsgefüges unter dem Zeichen der *Spiritualität* hat dies nicht nachhaltig vermocht. Andererseits besteht an der Erfahrung bildlicher Präsenz nicht nur aus theologischen Gründen ein dringenderes Interesse als das an einem bloß historischen Sachverhalt. Es ist gerade diese Ambivalenz, die Hans-Georg Gadamer's hermeneutische Theorie mit dem Begriff des Zeitenabstandes zu wahren sucht.²¹

Dieses Konzept erlaubt, auch noch das uneinholbar Vergangene in seiner Konstellation der Gegenwart gegenüber zu beschreiben, und umgekehrt, diese Gegenwart in ihrem Verhältnis zu einer fremd gewordenen Vergangenheit zu bestimmen. Gadamer entwickelt dieses Konzept des Zeitenabstandes im Rahmen seines wirkungsgeschichtlichen Ansatzes, nach dem die Gegenwart von ihrer Herkunft in der Vergangenheit und deren Bewährung in der jeweilig aktuellen Situation her gedeutet wird. Bei aller Kritik, die dieses hermeneutische Konzept erfahren hat, erscheint es doch im Hinblick auf religionsgeschichtliche und theologische Erkenntnismöglichkeiten ausgesprochen produktiv, indem es dazu anleitet, das Vergangene in seinem Erschließungspotential für das Verständnis der Gegenwart zu erproben. Der Vergangenheitscharakter religiöser Phänomene und Ausdrucksformen, die in der Gegenwart außer Gebrauch gekommen und ihre Plausibilität verloren haben, kann im Rahmen dieser hermeneutischen Theorie nicht nur als Indiz seiner säkularisierten Gegenwart, sondern auch in den Koordinaten der vergangenen religiösen Überlieferungen beschrieben werden.

²¹ Vgl. H.-G. GADAMER, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1975, bes. 275–283.

Die christliche Andacht vor und mit Bildern ist in diesem Zusammenhang ein Untersuchungsgegenstand von höchstem Interesse, hat sie doch weite Teile zumindest der katholischen Überlieferungsgeschichte maßgeblich geprägt. Auf der anderen Seite ist sie in der Moderne nicht nur nahezu untergegangen, sondern scheint darüber hinaus für ein theologisches Verständnis geradezu unzugänglich geworden zu sein, vom säkularen Zugang einer wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung einmal ganz zu schweigen. Gadammers Theorem des Zeitenabstandes kann dazu anleiten, das Unzugängliche aus der Perspektive des Kontrastes zu seiner vergangenen Vertrautheit zu betrachten. Zuerst lenkt dieses Theorem die Aufmerksamkeit auf bildnerische Positionen, in denen die Diskrepanz zwischen einer vertrauten Bildfrömmigkeit und deren Verlust durch Entfremdung besondere Brisanz gewinnt. Stärker noch als die Positionen deutscher Romantik rückt hier Francisco de Goya in den Blick.²²

Dasselbe Jahr 1808, in dem Caspar David Friedrich die Gipfeleinsamkeit seines *Tetschener Altares* malte, ist in Spanien durch den Beginn heftiger und mit großer Brutalität ausgetragener politischer Unruhen gekennzeichnet. Der Beginn der mit äußerster Gewalt geführten Kämpfe ist geknüpft an die Besetzung Madrids durch marodierende Truppen Napoleons am 2. Mai 1808, der die Bevölkerung mit heftigem Widerstand begegnete. Die Revolte wurde rasch niedergeworfen: Noch in der Nacht zum 3. Mai wurden die Aufständischen exekutiert. Dem vorläufigen Ende der Unruhen widmete Goya 1814 zwei monumentale Gemälde. Das berühmtere der beiden Werke zeigt *Die Erschießung der Aufständischen*.²³

Über einen kurzen Anweg, der rechts vom Ausfallschritt der zum Schuss anlegenden Soldaten und links von niedergestreckten Körpern in ihrem eigenen Blut gesäumt ist, wird der Blick in die durch eine große Laterne hell erleuchtete zentrale Szene geführt: die Gruppe Verzweifelter und Verängstigter und die aus ihr herausragende kniende männliche Gestalt mit weißem Hemd und hoch gereckten Armen mit weit aufgerissenen Augen im Visier des Erschießungskommandos. Hinter dieser Szene drängt aus einem entfernten Konvent die Menge derer entgegen, denen die Erschießung noch bevorsteht.

Dem Schrecken tödlicher Gewalt, den das Bild mit aller Drastik zum Ausdruck bringt, kann der Betrachter ebenso wenig ausweichen wie die grell angestrahlte Hauptfigur den unmittelbar erwarteten Gewehrkugeln. Goya rückt den Betrachter so nahe an das brutale Geschehen, dass eine distanzierende Beobach-

²² Die folgenden Überlegungen habe ich mehrfach vorgetragen und modifiziert, zuletzt veröffentlicht in der Festschrift für Gerhard Larcher (wie Anm. 19). Die Tragweite der Kunst Goyas erschließt sich nicht nur bei der Beschreibung der Werke selbst, sondern auch in den thematisch unterschiedlichen Perspektiven, aus denen man sich ihnen nähert: hier aus dem Interesse an einer modernen Wirkungsgeschichte der christlichen Bildandacht.

²³ Francisco de Goya, *Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808*, 1814, Öl auf Leinwand, 268 × 347 cm, Madrid: Prado.

tung, erst recht eine abgeklärte Beurteilung der Situation von einem neutralen Standpunkt aus, eine ganz unmögliche Option sind. Der Standpunkt liegt mehr auf der Seite der Soldaten, die anonym und in ihren Uniformen entindividualisiert bleiben, während man erschüttert in die Gesichter jener schaut, denen die Erschießung unmittelbar bevorsteht – eigentlich: Man schaut in Gesichter und auf Verweigerungen eines Gesichtes: Hände schützen vor dem Anblick; eines der Gesichter wird durch ein Gewehr mit aufgepflanztem Bajonett durchschnitten; das Gesicht des Erschossenen im linken Vordergrund ist durch den Gestus der Malerei wie zerfetzt.

Ergreift man innerlich Partei für die Opfer, dann nicht aus Gründen einer übergeordneten Gerechtigkeit, sondern wegen des unausweichlichen Todes, der den Menschen auf der einen Seite des Weges droht. Gerechtigkeit für eine wehrlose Zivilbevölkerung scheint jedenfalls für Goya ebensowenig der ausschlaggebende Beweggrund zu seinem Bild gewesen zu sein wie eine Stilisierung der Protagonisten zu Märtyrern. Das Pendant zur *Erschießung der Aufständischen*, Goyas Bild vom *Aufstand an der Puerta del Sol*,²⁴ zeigt in aller Drastik, wie auch die sich erhebenden Bürger massakrieren und wüten und sogar Pferde nicht schonen.

Man hat in Goya einen Vorläufer photographischer Kriegsberichtserstattung gesehen, doch er registriert keineswegs den unmittelbaren Eindruck. *Gesehen* hat Goya die Ereignisse des 2. und 3. Mai, die er gar nicht in Madrid miterlebt hat, indem er ihnen mit *imaginären Reportagen* (Werner Hofmann) zu einer für die Wahrnehmung unentrinnbaren Prägnanz des Schreckens und der Gewalt verhalf. Insofern ist das dargestellte Geschehen ästhetisch vermittelt.

Die Malerei verzichtet jedoch darauf, dem realen, aber zerschossenen Körper durch Kunst die Integrität seiner Gestalt zurückzugeben, vielmehr bekräftigt sie dessen Zerstörung und Auflösung. Im Hintergrund lösen sich Gestalten in ihren eigenen Schatten auf. Lediglich die zum Schuss anlegenden Soldaten geben detailliert ausgearbeitete Figuren, aber gesichtslos. Selbst der Hügel im Hintergrund der Aufständischen bleibt in jeder Hinsicht unterbestimmt und eine vage Andeutung aus Farbschlieren. Ein Landschaftszusammenhang, in den die Exekutionsszene eingebettet wäre, wird mit Nachdruck vermieden. Überhaupt gibt es im Bild keine Einheit und keine Ordnung stiftenden Motive. Die Verweigerung jeder Heroisierung oder ästhetischen Überhöhung der Protagonisten des Bildes gipfelt in der Auflösung der Bildordnung selbst.

Umso bemerkenswerter ist die breite und markante Präsenz von Motiven christlicher Passionsikonographie in diesem Bild. Die große Laterne gehört zum Repertoire der Ölbergsszene wie die empor gereckten Arme der Hauptfigur. Die Körperhaltung des niedergestreckten Mannes im Vordergrund ist mit der Darstellung des Gekreuzigten verglichen worden, darin vielleicht ein Echo auf die

²⁴ Francisco de Goya, *Der 2. Mai 1808 an der Puerta del Sol*, 1814, Öl auf Leinwand, 268 × 347 cm, Madrid: Prado.

Haltung der Hauptfigur; am linken Bildrand deutet sich schemenhaft die Figur einer hockenden Mutter mit ihrem Kind an. Bemerkenswert erscheint insbesondere die stigmatisierte rechte Hand der hell erleuchteten Hauptfigur: Der, dessen Erschießung unmittelbar bevorsteht, trägt ein Wundmal des gekreuzigten Jesus.

Insofern das Bild von der Ohnmacht angesichts des gewaltsam drohenden Todes handelt, liegt die Passionsikonographie vielleicht in gewissem Sinne nahe, allerdings wirkt sie in Goyas Inszenierung des Bildgeschehens doch einigermaßen fremd. Werden durch das Wundmal die Aufständischen letztlich doch noch zu unschuldigen Märtyrern stilisiert – wenn schon nicht im religiösen, so doch vielleicht in einem nationalen Sinne? Werner Busch dagegen versteht die ikonographischen Anleihen als bewusst gewählte Zitate christlicher Erlösungserwartung, an denen Goya die Vergeblichkeit der Hoffnung auf Erlösung demonstriert: „Wir realisieren die christliche Figuration und ihre zugehörigen Bedeutungsgehalte von Gethsemane und Kreuzigung, wir sehen sie aber eingefügt in einen Zusammenhang, der die christliche Konsequenz, die Erlösung, verweigert“²⁵.

Jedoch bezeichnet die säkular gebrochene Passionsikonographie hier nicht nur das Ende der christlichen Erlösungshoffnung. Die Passionsmotive schreiben der Narration des Historienbildes eine Deutungsebene ein, die vielleicht nicht einmal auf eine Verschränkung der Ereignisse vom 3. Mai 1808 mit der Geschichte Jesu zielt. In das Historienbild wird vielmehr – so scheint mir – eine *imago pietatis* eingeblendet, die eine Betrachtung intendiert: eine Betrachtung der Wunde.

Einen Hinweis in Richtung dieser Lesart gibt das korrespondierende Bild des 2. Mai, aus dem sich das Motiv der Wunde markant heraushebt. Der *2. Mai an der Puerta del Sol*, ein Bild von durchaus handfester Brutalität, das die Vorgeschichte zur *Erschießung der Aufständischen* zum Thema hat, zeigt in farblich deutlicher Absetzung von der übrigen Szene einen Schimmel, dessen blutüberströmter Reiter in blutroter Hose gerade rücklings aus dem Sattel gezerzt und mit weiteren Messerstichen malträtiert wird. Der Schimmel setzt zu einer Levade an, der klassischen Positur zur Präsentation eines siegreichen Helden. Gleichzeitig aber stürzt er auch nach hinten, getroffen vom Messerstich eines Aufständischen, der mit großem Schwung wie von außerhalb des Bildes auf das Tier zuspringt.

Der sich erhebende und gleichzeitig gerade seine Balance verlierende Schimmel fungiert im Vordergrund als die dem Betrachter zugewandte Außenhaut des Bildkörpers, dem die Verletzung in gleicher Weise gilt wie dem dargestellten Pferdekörper. Über dem sich erhebenden und gleichzeitig stürzenden Pferd scheinen die Blicke dreier dem Schlachtgetümmel eigentümlich entzogener Pferdeköpfe die Verletzung des Pferdekörpers, die zugleich eine Verletzung des Bildkörpers ist, dem Mitgefühl des Betrachters zu überantworten.

²⁵ W. BUSCH, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 112.

Auch das Stigma der Hand im Mittelpunkt der *Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808* ist als eine innerbildliche Reflexionsfigur zu verstehen, die im Ausgang bei der Ikonographie schließlich das gesamte Bildgeschehen betrifft. Das an sich ganz unscheinbare Stigma der rechten Hand bildet den Gipfelpunkt einer Kaskade krampfhafter Gesten und verzweifelter Gesichter, die in der kraftlos hingestreckten Gestalt des Erschossenen auf den Erdboden schlägt. Der Tote in der Haltung des Gekreuzigten und das Stigma der Hand bilden eine Klammer christlicher Passionsmotivik im Lichtkegel der Laterne aus der Gethsemane-Szene.

Das Stigma der Hand erscheint ganz unpräzise als bloßer Punkt. Diese Zurückhaltung weckt einen gewissen Zweifel, ob diese Passionsmotive überhaupt hinsichtlich semantischer Operationen hinreichend belastbar sind. Eher als eine Behauptung oder eine Bestreitung christlicher Ausdeutungen scheinen sie ein fernes Echo des Bildgeschehens zu evozieren. Sie begnügen sich damit, dem Dargestellten durch die Evokation einer Entsprechung einen Resonanzraum zu eröffnen, der eine Art von Orientierung ermöglicht: Mit ungewisser semantischer Aufladung beschränkt sich die Darstellung darauf, die Passion Jesu wie in emblematischen Abkürzungen (den *arma Christi* vielleicht nicht unähnlich) aufzurufen und damit das unfassbare Geschehen aus der Isolation seiner Unvergleichlichkeit zu befreien. Trost spendet diese *memoria passionis*, insofern sie den Schrecken und den Schmerz der Gegenwart der Solidarität durch ein allgemein anerkanntes Ereignis am Beginn der Zeitrechnung versichert – eine geschichtstheoretische Variation zur Figur der *compassio*.

Goya zitiert im Stigma der emporgereckten Hand die *imago pietatis*; sein Interesse richtet sich auf die Bildwürdigkeit der *Wunde*, d. h. von Verletzung, Zerstörung und Auflösung. Aufmerksamkeit gewinnt die christliche Bildtradition der Wunde hier, weil sie die *memoria passionis* nicht zu einer Vertröstungsstrategie funktionalisiert, indem sie das Elend der Gegenwart relativiert, sondern weil sie diesem authentischen Ausdruck zu verleihen erlaubt. Noch die Auflösung der gesamten Bildordnung mit ihren auseinander driftenden Linien findet in Haltung und Kleidung der Figur des Stigmatisierten ihr Echo und wird so an die Bildsprache der *memoria passionis* zurückgebunden.

Für Goyas Kunst scheint die christliche Bildtradition grundsätzlich bereits Vergangenheit. In den Bildern des 2. und 3. Mai 1808 erscheinen die Passionsmotive als nur schwach bedeutungshaltig, marginalisiert und wie aus der Vergangenheit herbeigerufene Zitate. Gleichwohl führt Goya die *imago pietatis* als ikonischen Resonanzraum geschichtlicher Ereignisse von unvorstellbarer Gewaltbarkeit ein, in dem sich brutale Verletzung ohne Zynismus in höchste bildliche Intensität wandelt. Goya setzt auf eine Bildform christlicher *memoria passionis*, die in seinem Werk insofern eine Wirkungsgeschichte erfährt. Im Zeitenabstand gegenüber der christlichen Bildform eröffnet sich keinerlei Möglichkeit zur Restituierung der Bildandacht, aber doch das Potential zur bildlich eindringlichen Präsenz des Leidens.