

## Zwischen Kunst und Religion

Sprachprobleme ‚vor einem Bild‘

PHILIPP STOELLGER

### Einleitung: Sprachprobleme von Bildtheorie und Theologie

„Die Theologie des Bildes ist nur eine konsequente Christologie (so wie die Mediologie in ihrem Bereich eine späte, in die profane Sphäre gespiegelte Christologie ist)“<sup>1</sup> meinte Régis Debray. Stimmt das – oder inwiefern? Daß Theologie stets auch Bildtheorie *avant la lettre* war, ist nicht unplausibel. Aber daß Medientheorie nur ‚gespiegelte Christologie‘ sei?

Die leitende These der Herausgeber ist: ‚Aktuelle Kunsttheorien nehmen religiöse Kategorien wie Erscheinung und Ereignis als Momente der Kunsterfahrung in Anspruch, *ohne daß der Kunst damit eine religiöse Dimension unterlegt wird*‘. Wirklich? Ob ‚aktuelle Kunsttheorien‘ der Kunst wirklich *keine* religiöse Dimension unterlegen, wenn sie religiöse Sprachfiguren in Anspruch nehmen, wird an einigen Beispielen zu prüfen sein. Denn so eindeutig ist der Befund nicht, soweit ich sehe. Zumal wenn Kunst angeblich ‚Transzendenzerfahrung-*en* stiftet‘ – was bereits eine sehr mächtige Zuschreibung ist, als wäre Kunst ein Offenbarungsmedium, Wort und Sakrament analog.

Auch wenn es einen religiösen Charme der Kunst geben mag, manchmal sogar einen ästhetischen Charme der Religion, ist fraglich ob und wie die *Kunsttheorie* von ähnlichem Charme sein kann.<sup>2</sup> Daher wird im folgenden vor allem – wie von den Herausgebern anvisiert – an neueren Kunst-, genauer *Bildtheorien*<sup>3</sup> gearbeitet werden. Denn *zwischen* Religion und Kunst besteht eine Differenz, die zu entdifferenzieren, leicht regressiv würde. In diesem

„Wie nicht *nicht* sprechen ‚vor einem Bild‘?“

(Philipp Stoellger)

<sup>1</sup> R. Debray, *Jenseits der Bilder*, 70.

<sup>2</sup> Ausgeblendet wird mit der Frage nach dem Charme im Verhältnis von Kunst und Religion allerdings einiges Nennenswerte: Technik (Herstellung), Ökonomie (Markt, Tausch etc.) und Politik (Macht) des Bildes. Das sind meist Dimensionen des *Uncharmanten*, die harte Technik, die gnadenlose Ökonomie und die gefährliche Macht und profane Politik. Diese *allzu* profanen Dimensionen des Bildes (ob als Idol, Ikon oder Visualität) sind anscheinend weder Kunst noch Religion, sondern Handwerk, wie die Technik etc. – und müssen hier leider ‚draußen bleiben‘, bis auf weiteres.

<sup>3</sup> Wie im Deutschen: H. Belting, H. Bredekamp, G. Boehm u.a.; im Amerikanischen W. J. T. Mitchell, im Französischen: J.-L. Nancy, J. Rancière, M.-J. Mondzain, R. Debray, G. Didi-Huberman u.a.

*Zwischenraum* siedelt die Theorie, in Distanz zur Religion *wie* zur Kunst. Theorie meint hier Theologie wie Bildtheorie, denn beide sind weder Religion noch Kunst, sondern Figuren des Dritten zwischen beiden. In dieser durchaus prekären Position ‚dazwischen‘ hat die Reflexion auf Kunst wie Religion einige Probleme. Nicht zuletzt, wie es von den Herausgebern notiert wurde: der Kunst nicht übergreifend eine religiöse Dimension zu unterlegen.

Das Problem des *Sprechens* von Kunst, ist ein *Sprachproblem*. Und mit solchen ist die Theologie sehr vertraut: von Gott zu sprechen oder vom Glauben, vom Übel oder vom Bösen ebenso wie vom Reich Gottes – das geht nicht ohne Sprachprobleme und *Sprachproblembewußtsein*. Denn wer hier nur wiederholen würde, was immer schon gesagt ist, wer sich beruhigte mit dem Üblichen, der läßt andere sprechen an seiner statt. Und das führt früher oder später in Papageiensprache. Sprachproblembewußtsein entsteht erst, wenn man sich in der Verantwortung sieht, *selber* zu sagen, was man sieht und meint, mit mehr oder weniger *selbst* gewählten Worten. Nur ist das leichter gesagt als getan. Denn die Aufgabe fordert einen gewagten Sprung ins eigene Sagen, was nicht ohne Abstürze gelingen kann. Wenn einem da nie die Worte fehlen würden, hätte man gar nicht erst gesucht.

Hans Belting meinte treffend: „Die Frage ist also, wie man über die Bilder sprechen und was man an ihnen betonen soll“<sup>4</sup>. Das Sprechen von Kunst hat mit Fremdheitserfahrungen und mit radikaler Andersheit zu tun. Wenn man ‚vor einem Bild‘ spricht – spricht man erst einmal zu sich selbst. Und wenn man versucht zu sagen, was man sieht, versucht man zu sagen, was sich zeigt. Es geht darin um den unselbstverständlichen Übergang vom Sichzeigen zum Sagen, analog dem rätselhaften Übergang vom Ding zur Sprache. Das erinnert an das ‚Besprechen‘, ja das ‚Beschwören‘ des Dings, um es zum Sprechen zu bringen. Als sollte es selbst sagen, was es bedeutet. Manche Bildbesprechung wirkt daher wie ein Beschwörungsritual – oder auch wie Exorzismen (wie das Hokusokus der Kunstkritik gelegentlich).

Wie das Lesen Texte erst sinnvoll werden läßt – so wird das Bild im ‚Besprechen‘ zum Gegenstand der Interpretation, und das heißt: der *Zuschreibung* von Sinn (oder auch von Unsinn). Das sei bitte nicht konstruktivistisch mißverstanden. Sicher ‚zeigt sich‘ etwas. Aber das zu sagen und den möglichen Sinn zu formulieren, ist unvertretbar die Aufgabe des Sprechenden, des Interpreten. Denn das Bild selber ‚spricht‘ nicht, ebensowenig wie es weint oder blutet, wenn man es schlägt, oder handgreiflich wird, wenn man es neben andere, unpassende Bilder hängt.

Schon ganz elementar gilt, daß es schwer fällt, zu sagen, was man sieht, und zu sagen, was man meint. Daher war Hans Blumenbergs Traum vom Glück auch ‚sagen zu können, was sich zeigt‘. In Fragen von Kunst verschärft sich das Problem. Denn was sich hier zeigt, stünde kaum unter Kunstverdacht, wenn es nicht irgendwie anders wäre als das immer schon Gesehene. Früher nannte man das originell oder kreativ, heute vielleicht eher individuell und unverwech-

<sup>4</sup> H. Belting, Bild und Kult, 12.

selbar. Es ist jedenfalls nichts, was sich fügenlos einordnen ließe in immer schon Gesagtes.

Kunst wie Gott und Glaube haben es mit unvertretbar Eigenem und daher immer auch mit Befremden und Fremdheit zu tun. So geht es auch dem, der darüber zu sprechen versucht. Denn das Außerordentliche der Kunst würde gerade verfehlt, wenn man es nur einordnen würde, historisch, kulturell, sozial oder empirisch. Dann würde das Außerordentliche daran auf die Reihe einer Ordnung gebracht und in seiner Differenz verfehlt. Wie das Sehen des Bildes hat auch der Versuch des Sagens, was sich zeigt, mit Differenzwahrnehmung, Differenzwahrung und Differenzkultur zu tun.

Daher ist nur angemessen, daß Kunsttheorien Sprachprobleme haben. Aber – in der Not greift auch die Theorie gern zu Vertrautem, zu Geländern des Sprechens von Unvertrautem. In theologischer Perspektive irritierend ist dabei, daß nicht wenige Kunsttheorien aus der Theologie vertraute Worte gebrauchen: Aura, Transzendenz, Gabe, Präsenz oder gar das Sakrale und das Heilige. Régis Debray<sup>5</sup>, in seinem Buch über religiöse Bilder<sup>6</sup>, sagte: Kultbilder seien nicht anders, *weil* sie sakral sind, sondern „sie sind sakral, weil wir sie in Ort und Zeit unserem Zugriff entrücken“, also sie sakral *machen*.<sup>7</sup> Oder Belting meinte, in Erinnerung an W. Benjamin, Aura sei das religionswissenschaftliche Stichwort, die Grundmetapher, mit der die ‚wirkliche Macht‘ des Bildes benannt wird<sup>8</sup>. Die *Inkarnation* konnte von M.-J. Mondzain aufgerufen werden, gegen die Inkorporation der Bilder. Und Régis Debray formulierte: „Das Abendland hat einen Sinn für Bilder, weil vor zwei Jahrtausenden in Palästina eine jüdische Ketzersekte in die Geschichte eintrat, die einen Sinn für Vermittlung besaß. Zwischen Gott und die Sünder schob sie einen Mittelweg: das Dogma der Fleischwerdung. Dies bedeutete, daß das Fleisch, welch ein Skandal, ‚Schrein des Heiligen Geistes‘ sein konnte. Somit wurde ein materielles Bild von einem göttlichen Körper, der selbst Materie war, möglich. Über Ikone und Barock zu Hollywood“<sup>9</sup>.

Diese theologischen Reprisen könnten in der Doppelnatur des Bildes gründen, in der Debray die zwei Naturen Christi wie des Bildes<sup>10</sup> *wiederzuerkennen* meinte: daß das Bild eine ‚ganz besond‘re‘ Synthesis von Sinn und Sinnlichkeit ist, Ding und Nicht-Ding, profan und heilig, immanent und transzendent – mit entsprechenden Folgen für Bilderfreunde und Bilderfeinde. Um ein gravierendes Beispiel vorab zu geben: Manche Kunsttheorien gebrauchen die Sprache des Abendmahls oder der Eucharistie, um das zu benennen, was an der Kunst *mehr* als Zeichen ist, um zu sagen, was daran *Präsenz* ist, und nicht

<sup>5</sup> Vgl. R. Debray, Les communions humaines.

<sup>6</sup> R. Debray, Vie et mort de l'image., 118; 95; 114.

<sup>7</sup> Vgl. H. Belting, Das echte Bild., 35.

<sup>8</sup> A.a.O., 17, u.ö.

<sup>9</sup> Debray, Jenseits der Bilder, 65.

<sup>10</sup> Vgl. Debray, Jenseits der Bilder, 72ff. Das könnte dazu führen, daß man (fast) alle theologischen Loci als Bildtheorie lesen kann – allerdings nicht selten in Konkurrenz zum Wort (das Fleisch wird etc.).

nur Repräsentation. Um zu sagen, was sich zeigt und sich ereignet, ist die Sprache der Präsenz naheliegend. Und die ist nolens volens aus der Tradition der Präsenz Gottes, des Heiligen oder mehr noch des Christus präsens im Abendmahl vertraut. Schon Vasari meinte, als Raffael starb „konnte wohl auch die Malerei als solche sterben. Als er die Augen schloß, blieb sie sozusagen blind zurück“. Wurde Raffaels letztes großes Werk, die Verklärung Christi, hinter seiner aufgebahrten Leiche aufgestellt, schien „das Bild ... ebenso zu leben, wie nun sein Schöpfer tot war“<sup>11</sup> – auf daß es als seine Auferstehungsgestalt erscheinen konnte.

Dann bekommt Savonarolas Ausspruch noch einen Hintersinn: „Jeder Maler malt, wie man zu sagen pflegt, eigentlich sich selbst. Insofern er Maler ist, malt er nämlich nach seinem eigenen Konzept“<sup>12</sup>. Malt er sich selbst, wird der ikonische Doppelgänger zum „Auferstehungsleib“, unverweslich und für alle Zeit. Das ‚Sichselbstmalen‘ wird zur Fabrikation eines Kultbildes für die Hinterbliebenen, in der der Maler im Eigentlichsten real präsent bleibt, auch wenn sein Leib längst verwest ist? Leon Battista Alberti formulierte in klassischer Weise: „Die Malerei birgt in sich eine wahrhaft göttliche Kraft, indem sie nicht bloß gleich der Freundschaft bewirkt, daß ferne Menschen uns gegenwärtig sind, sondern noch mehr, daß die Toten nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen ...“<sup>13</sup>. Diese ganz besondere Vergewärtigung – Tote im Bild als Bild weiterleben zu lassen – klingt nach einer These zur unsterblichen Seele: Was ist das anderes als ein unsterbliches Bild, den einen nur Abbild, den anderen das wesentliche Urbild, unvergängliches ‚eidōs‘?

Man kann diese Potenz des Bildes leicht mit der Auferweckung Christi verwechseln, wie Jacques Rancière. Im Blick auf Manets ‚Toter Christus von Engeln getragen‘ (1864, Abb. 13) meinte Rancière: „Er [Christus] wird zu einer Allegorie der Substitution, die der ‚Tod Gottes‘ der Malerei überantwortet hat: die Wiederauferstehung des toten Jesus Christus in der Immanenz der pikturalen Präsenz“<sup>14</sup>. Ob damit dem Bild nicht in ähnlicher Weise zuviel zugemutet wird wie der Literatur, wenn man sie als das Medium realer Gegenwart erklärt? Als hätte Gottfried Boehm solch eine Überinterpretation vor Augen, argumentiert er, die „Anwesenheit des definitiv Abwesenden“ sei zwar „Beweis für die Präsenz“; aber eine „handgreifliche Auferstehung der Toten ist selbstverständlich nicht gemeint“<sup>15</sup>. Was dann? Den dargestellten Christus „überbietet“ das Bild, indem es „ihn – der längst abgeschieden oder in Staub zerfallen ist – dauerhaft mit dem Status der Lebendigkeit beleibt. Erst vom Bild her wird er überhaupt gegenwärtig, zu dem, was er ist oder sein kann. Das Präfix Re- in der Re-präsentation bewirkt mithin eine *Intensivierung*“<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Vasari, *Le vite*, hg. v. G. Milanesi, Florenz 1906, VI, 383; nach Belting, *Bild und Kult*, 524. Ebd.

<sup>12</sup> L. B. Alberti, *Drei Bücher über die Malerei (Della pittura)*, 3–13; 4.

<sup>13</sup> J. Rancière, *Politik der Bilder*, 39.

<sup>14</sup> G. Boehm, *Repräsentation – Präsentation – Präsenz*, 3–13; 4.

<sup>15</sup> So Boehm, ebd., 5; nicht mit Bezug auf Manets Christusbild.

Abb. 13: Edouard Manét, Toter Christus von Engeln gehalten, 1864.



Das erinnert an das theologische Versprechen der real gegenwärtigen Einheit von Sinn und Sein im Abendmahl. Aber was soll solch eine sakramentale Interpretation des Bildes?<sup>17</sup> Wird es zum Medium der *communio* seiner Betrachter? Ein visionär sublimiertes Hochamt vor dem Werk des Meisters – in dem der unsterbliche Leib des Meisters visionär konsumiert wird? Was geschieht da? Ist das Abendmahl das Modell, das maßgebend wird für das Sprechen von Kunst? So daß das abhängig wäre von der Abendmahlsprache? Auf daß am Ende gar das Kunstereignis eucharistisch überinterpretiert wird? Oder sind Abendmahl wie Kunstgenuß zwei Formen eines Gemeinsamen oder Zugrundeliegenden: des Ereignisses von Präsenz und dessen ‚Genuß‘?

Oder ist das Abendmahl umgekehrt ‚nur‘ eine fast magische Überhöhung dessen, was in jedem Mahl oder jedem Kunstgenuß geschieht?

Abhängigkeit von a zu b, von b zu a, von a und b zu c – all das wären *Abhängigkeitsmodelle*: Das eine ist abhängige Übertragung des anderen. Es so zu verstehen, ist naheliegend: sei es um die Kunst theologisch zu interpretieren oder die Religion ästhetisch, oder beide auf ein Drittes zurück zu beziehen. Debray legt das nahe: So habe ein „großer Künstler ... Apostel, Priester und Getreue, Galeristen, Sammler und Liebhaber“. Und die Werbung „bietet gegen Bezahlung Erlösung durch ein Eucharistieversprechen an. Seht, diese Leinwand ist sein Körper, dieses monochrome Bild sein Blut. Mit dessen Aneignung werdet ihr, so oft ihr wollt, durch den alleinigen Anblick mit diesem unersetzlichen Sein in heiliger Weise verbunden sein“<sup>18</sup>.

Sollte man dagegen nicht besser Independenz vertreten, zumal im Zeichen der prekären Autonomie der Kunst? Wenn man Kunst erst als solche anerkennt, wenn sie jenseits allen Kults existiert, wenn man also die Ausdifferenzierung von Kunst und anderen Systemen (wie Religion) zur normativen Vor-

<sup>17</sup> Vgl. dazu G. Boehm, ebd. zu Porträts: ‚Der Abwesende ist dank der physischen Materialität seines Leichnams in der Präsentation gegenwärtig, fast könnte man sagen: er ‚ist‘ die Präsentation‘ (ebd., 5). Das erinnert erstaunlich an die Realpräsenz im Abendmahl. Vgl. ebd., 7f: „(I) n der Präsentation selbst ist das Abwesende nicht nur gegenwärtig, sondern es ist wirksam“.

<sup>18</sup> Debray, *Jenseits der Bilder*, 56.

aussetzung macht, dann ist Independenz das Maß aller Dinge. Nur kann man hier zögern. Denn das ist nicht nur faktisch selten so, es ist auch eine Idealisierung der Autonomie, die in Isolation enden kann, möglicherweise sogar in der Isolationshaft des Bildes in einer *splendid isolation* der weißen Zelle. Kunst – ist Kunst nur im Gebrauch – und daher nie in schlechthiniger Unabhängigkeit.

Hermeneutisch wäre es vorzuziehen, im Sehen und Sprechen lediglich eine *Interferenz* von Kunst und Religion zu unterstellen: eine Wechselwirkung ohne Kausalverhältnisse. Aber – das ist leichter gesagt als durchgehalten. Es ist eher eine Regel, als stets der Fall. Es wird sich zeigen, inwiefern diese Regel mehr sehen läßt, als die Dependenz- oder Independenzvermutung, und auch, ob diese Regel im folgenden durchzuhalten sein wird.

Auf der distanzierten Ebene der ‚Theorie‘, der Reflexion von Kunst, hat man es mit einer komplexen Problemlage zu tun, wenn man das Sprechen ‚vor einem Bild‘, also das hermeneutische wie rhetorische Sprachproblem ‚vor Augen‘ hat:

1. Die Gegenstände, die Artefakte, sind mehrdeutig und deutungsfähig. Daraus ergibt sich eine Mehrdimensionalität des Phänomens, bei denen das Besprechen dessen, was sich zeigt, so oder so ausfallen kann.

2. Im Besprechen – im Versuch, zu sagen, was sich zeigt – sind die Worte, die Sprache in ihren Geschichten, weniger separiert, als es das moderne Verhältnis von Kunst und Religion gelegentlich präntendiert. Eine ‚religionslose‘ Sprache gibt es aufgrund ihrer Geschichte und ihres Gebrauchs ebensowenig wie eine ‚kunstlose‘.

3. Die Aufgabe im ‚Sprechen von Kunst‘ ist daher selber ästhetisch anspruchsvoll (technisch, rhetorisch, hermeneutisch, literarisch). Denn von Kunst zu sprechen, ist eine Aufgabe der Gestaltung, des kunstvollen Umgangs sowohl mit der Sprache als auch mit dem besprochenen Artefakt. Sprechen von Kunst kann nicht kunstlos sein, schon weil es Sprechen ist.

4. Gilt Analoges auch von Religion? Kann das Sprechen von Religion religionslos sein, frei von der Sprachgeschichte des Phänomens ‚Religion‘? Wohl kaum. Selbst Nietzsche mußte zugestehen: „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben [...]“<sup>19</sup>

Kann man im Sprechen vor einem Bild die Dominanz der theologischen Resonanz vermeiden? Damit geht es um eine Ökonomie der Sprache, um so etwas wie eine hermeneutische Diätetik, um theologische Völlerei zu vermeiden. Denn die Mehrdeutbarkeit des Phänomens kann durch allzu vertraute Wendungen schnell so eingeschränkt werden, daß man nur noch sieht und hört, was immer schon gesehen und gesagt wurde. Dagegen könnte das Regulatoriv der ‚Interferenz‘ helfen – um die Augen zu halten für Unvertrautes.

## 2. Zum Beispiel: Bosch's ‚Garten der Lüste‘

Um 1500 (frühdatiert 1480/90, oder ab 1503) entstand der sogenannte ‚Garten der Lüste‘ (der ursprüngliche Titel ist unbekannt), Bosch's wohl berühmtestes

<sup>19</sup> F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, 78.

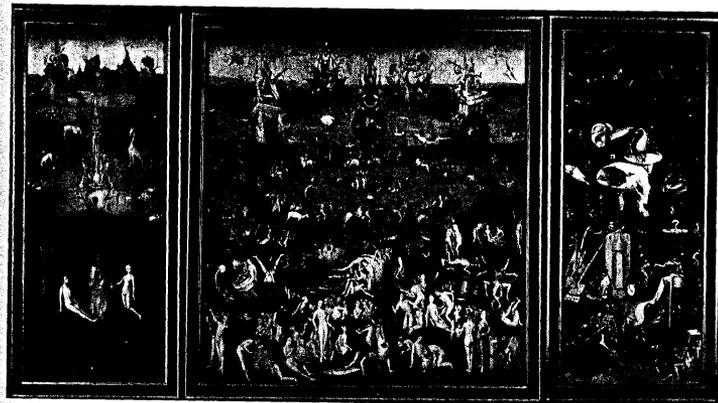


Abb. 14: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, um 1500.

und unendlich vielfach interpretiertes Werk (Abb. 14). Den großen und erstaunlicherweise nicht einstimmig geklärten Fragen gehört, was da zu sehen ist. Im besonderen, was zeigt sich in der Mitteltafel? Die Forschungsgeschichte dieses Bildes nimmt sich aus, wie ein Labyrinth von kriminologischen Studien. Denn immer wieder wurde versucht, den ‚Code zu knacken‘ – als wäre es ein verschlüsselter Text, dessen ästhetischen Algorithmus zu dechiffrieren, das Bild endlich zu verstehen verspreche.

Die Lesarten dieser so rätselhaften Tafel lassen sich (einermaßen grob nur und viel zu verkürzt) folgendermaßen unterscheiden:

1. Der ‚traditionelle‘ Blick sieht hier in theologischer Erwartung des Üblichen ein Panoptikum der Sittenlosigkeit zwischen Vertreibung aus dem Paradies (linke Tafel) und Sintflut. Dann würde hier eine perverse Parodie des Paradieses gezeigt, eine verkehrte Welt voller Sünde und Torheit, so wie sich die Zeitgenossen Bosch's die Menschheit nach dem Sündenfall und vor der Sintflut vorstellten. Die Nacktheit *nach* dem Fall kann dann Sittenlosigkeit und Torheit darstellen, der befremdliche Bildaufbau eine Verkehrung der paradiesischen Ordnung, das Personal erscheint wild durcheinandergewürfelt wie in einer babylonischen Völkerverwirrung und der Kult von Fruchtbarkeitssymbolen mit zentraler Prozession mag heidnisch erscheinen. So gesehen gilt die Mitteltafel als moralisierende allegorische Darstellung der Luxuria.<sup>20</sup> Dem Bild wird die

<sup>20</sup> Vgl. St. Fischer: „Der Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch.

Inszenierung unsittlicher Zügellosigkeit zugeschrieben – eben das, was einer traditionellen Sicht am nächsten liegt.<sup>21</sup>

2. Ein sich von der traditionellen Erwartung absetzender Blick mag hier eine Fortsetzung des Paradieses unter gewandelten Bedingungen erkennen, sei es in (etwas seltsamer) direkter Verlängerung paradiesischer Zustände oder in häretischer Parallele: eine Menschheit ohne Sünde, für die ‚Brüder und Schwestern des freien Geistes‘, wie es W. Fraenger plausibel zu machen sucht.<sup>22</sup>

Die *crux interpretum* konstatierte Max J. Friedländer: „Das Triptychon im Escorial, das eher nach dem Eindruck, als nach erschöpfender Deutung, Garten der Lüste‘ getauft worden ist, enthält genug Rätsel. Selbst Carl Justi, dem es wahrlich weder an gelehrter Bildung, noch an Interpretationsschärfe mangelte, vermochte nicht, befriedigende Aufklärung zu bieten. Auf dem Flügel links, als der Beginn, Evas Geburt im Paradies, auf dem Flügel rechts, als Ausgang, die Hölle, sühnende Strafe, Folterung der Sünder. Dazwischen, in der Mitte, die Apotheose der Sündhaftigkeit. Mindestens werden wir geneigt, den fragwürdigen Inhalt auf das triebhafte unerlöste Erdenleben, auf den Fluch des Fleisches, auf die Entfaltung der Begierden zu deuten“<sup>23</sup>. Was aber wäre eine ‚Apotheose‘ der Sündhaftigkeit? Eine Exposition der Sittenlosigkeit wohl kaum; aber eine Feier der Sünde?

W. Fraenger meinte, hier die Vision eines zweiten Paradieses zu sehen, das eine Fortsetzung und Steigerung des ersten bildet.<sup>24</sup> Die Personen „ergehen sich in jugendlicher Nacktheit ohne Scheu in rätselhaft vegetativen Liebeskulten“<sup>25</sup>. Der Weiher in der Mitte erweise sich in seiner Ei-Gestalt als Keimzelle und Nabel dieser Paradieswelt, dieses ‚Minnegartens‘. Das so seltsam plural Personal versteht er als ‚adamitische Familie‘, in der ‚unbändige Sinnenfreude und stille Keuschheit sich die Waage halten‘. Da eine solche Exposition ‚schamfreier, nackter Liebeslust‘ als Gehalt eines üblichen Altarretabels undenkbar erscheine, sei es nicht traditionell theologisch zu deuten. Dann wäre es nur eine Warnung vor der Wollust – wie sie auf dem rechten Flügel eschatologisch unter Strafe gestellt wird in einer Höllenvision.

Dann wird die Paradiesvision der Mitteltafel – häretisch und subversiv, *als ob* die Menschen nicht gesündigt hätten (mit dem Hintersinn, es gäbe vielleicht eine Gruppe, die das so sieht und für sich in Anspruch nimmt). So gesehen bekommt die Wendung von der ‚Apotheose‘ erst ihre Pointe: ein : „Gotteskindergarten ohne Sündenfall, oder – da Bosch das Dogma von der Erbsünde nicht glattweg überspringen konnte – ein chiliastischer Zustand, welcher sich ergibt, wenn, nach Entsühnung ihres Sündenfalls, der Menschheit eine Rückkehr in

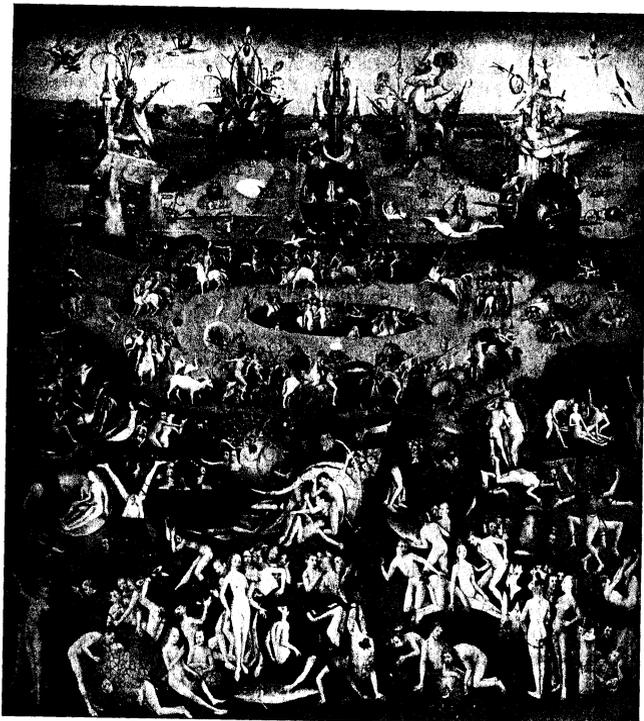


Abb. 15: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, Mitteltafel.

das Paradies und in das friedfertige Wohlsein aller Kreatur gestattet wird“<sup>26</sup>. Dann ginge es um die Vision einer ‚kommenden Welt‘ ohne Sünde, gleichsam um den Himmel gegenüber der rechten Tafel, die die Hölle darstellt? Dann

<sup>21</sup> Vgl. Jean Wirth, Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste-das Paradies als Utopie, 55ff; Roger H. Marijnissen: Hieronymus Bosch, 97; zwei Geistliche (de Beatis, Kardinal d'Aragon) sahen das Triptychon ohne Anstoß zu nehmen.

<sup>22</sup> W. Fraenger, Hieronymus Bosch, 107ff.

<sup>23</sup> M. J. Friedländer, Altniederländische Malerei, Bd. 5, 104.

<sup>24</sup> A.a.O., 13.

<sup>25</sup> A.a.O., 14.

<sup>26</sup> A.a.O., 15.

wäre das eschatologisch erhoffte Ziel in der Mitte, der protologische Ursprung links und die gefürchtete Hölle rechts zu sehen?

Ganz so problemlos geht diese Deutung nicht auf. Denn die erhoffte Zukunft ist im Bild als Bild doch anschauliche Gegenwart – und läßt nach der Trägerschicht solch einer Darstellung, also nach der Adressierung fragen (Abb. 15). Fraenger meinte, Bosch „hat auf seiner Mitteltafel den Heilsweg einer religiösen Liebeslehre, ein erotisches Mysterium geschildert und damit eine Werttafel der Vorstellung errichtet, daß Christenglaube und Naturergebenheit versöhnbar und der alte Zwiespalt zwischen Geist und Trieb im Zeichen einer neu begriffenen Gott-Natur, trotz Tod und Teufel, überbrückbar sei“<sup>27</sup>. Wenn dem so wäre, ginge es um eine *präsentische* Eschatologie, also um eine Darstellung realer Gegenwart der erhofften Zukunft. Und eben so geht Fraengers Deutung auch weiter: „Die Adamskinder seiner Mitteltafel sind durch esoterische Mitherrschaft des Adam ‚wiedergeboren‘ in die sündlosen Urstände des Paradieses heimgekehrt.“<sup>28</sup>

Auf die kritische Frage, *für wen* denn diese ungewöhnliche Vision gemalt wurde, konstruiert Fraenger mit viel Aufwand eine schwer nachweisbare Trägergruppe: die Anhänger eines Adamskults, Adamiten also, die seit der Renaissance (mit Pico della Mirandola) als *Homines intelligentiae* nachweisbar seien, hier näherhin ‚Brüder und Schwestern des freien Geistes‘ genannt (auf den Karmelitenfrater Willem van Hildernissen und Aegidius Cantor zurückgehend). Diese Gruppe sei eine pneumatische Sekte, der Gnosis verwandt, von denen eine ‚radikale Fraktion‘ in Brüssel nachweisbar sei, die sich explizit als ‚Adamskinder‘ verstanden hätten. Zur Explikation dessen muß Fraenger allerdings weit zurückgehen, auf Augustinus (De haer. 31): „Die Adamiener sind nach Adam benannt, dessen paradiesische Nacktheit sie nachahmen, wie diese vor dem Sündenfall bestanden hatte. Daher verwerfen sie die Ehe, weil Adam, bevor er sündigte und aus dem Paradies verstoßen war, sein Weib nicht erkannte. Sie glauben, es hätten auch künftig Ehen stattgefunden, wenn niemand gesündigt hätte. Nackt also kommen Männer und Weiber zusammen, nackt hören sie die Lesungen, nackt beten sie, nackt feiern sie die Sakramente, weshalb sie ihre Kirche für das Paradies erachten“. Und er führt den Kärntner Abt Johannes Victorienensis mit seinem Chronikon von 1326 an: „Zu dieser Zeit trat eine Ketzerei in Köln zutage, wo Männer und Weiber unterschiedlichen Standes mitten in der Nacht in einer unterirdischen Stätte, die sie ihren Tempel nannten, zusammenkamen. Einen gewissen Teufelspaffen, namens Walther, sah man dort das Hochamt feiern und nach erhobener Eucharistie und Predigt löschten sie die Lichter, wonach jedweder das ihm nächste Weib erkannte. Nachdem sie sich an einer Mahlzeit göttlich taten, führten sie Tänze auf und trieben höchstlichste Lustbarkeiten, was sie den Stand des Paradieses nannten, wie er den Stammeltern vor ihrem Falle angemessen war. Der sich zum Häuptling dieses Irrwahns aufgeworfen hatte, nannte sich Christus und legte sich ein

<sup>27</sup> A.a.O., 16.

<sup>28</sup> Ebd.

schönes, nobles Fräulein als Maria bei und so zersetzte er das Sakrament des Glaubens, natürlich auch der Sittlichkeit und reinen Wahrheit“<sup>29</sup>.

Was soll man dazu sagen? Es wird sehr gelehrter Interpretationsaufwand betrieben, um diese komplizierte These plausibel zu machen, ohne daß sie Historiker bzw. Kunstgeschichtler bisher überzeugt hätte. Die Möglichkeit kann sc. schwer bestritten werden, die Wahrscheinlichkeit indes sinkt mit dem Aufwand der Plausibilisierung. Über Frage historischer Faktizität hinaus kann man allerdings bemerken, daß mit der aufwendig konstruierten Hypothese etwas anders gesehen und dasselbe anders gesehen wird als bisher. War die erste, traditionelle Sicht ein klassisches Dependenzmodell, nach der das Bild abhängig ist von den Wahrscheinlichkeiten und Üblichkeiten, so daß sich etwas Erwartbares zeigt und gesagt wird, eröffnet die zweite, heterodoxe Sicht ein Independenzmodell (oder eines der Gegenbesetzung), in der zwar eine subversive Autonomie merklich wird bzw. würde – wenn es denn wahrscheinlich wäre.

3. Hans Belting<sup>30</sup> teilt weder den traditionellen noch den häretischen Blick, sondern sieht hier eine *Utopie* – entweder der Existenz vor bzw. ohne Sünde, oder aber der erlösten Existenz. Bosch imaginiere die „Lücke“ in der Genesis zwischen Paradies und Fall, wie die Welt geworden wäre, wenn der Sündenfall nicht stattgefunden hätte. Damit wird nicht ein Reales symbolisch vor Augen geführt (Sünde, Sittenlosigkeit bzw. luxuria), auch nicht ein Vergangenes symbolisch überhöht oder eine esoterische Selbstbestimmung inszeniert, sondern ein Imaginäres zu zeigen gewagt: eine imaginäre Sündlosigkeit. Daher wird verständlich, warum „die üblichen Methoden der Ikonographie versagen“<sup>31</sup>, wie Belting lakonisch formuliert. Die Altarform, ohne daß es ein Altar gewesen sei; die biblische Topik zwischen Paradies und Hölle, ohne den erwartbaren Weltzustand dazwischen zu zeigen, sondern mit der Lizenz zur Imagination etwas vorzustellen, was nie Gegenwart war (aber hoffentlich einst sein wird?), das ist eine Version der Independenzhypothese, verschärft zur Autonomie des ästhetischen Imaginären bei Bosch.

Allerdings gerät auch Belting in die prekäre Lage, einen Sitz im Leben dieses Werkes zu finden. Es habe gedient zur Inszenierung von „Festen des Grafen von Nassau“, die „mit Lust praktiziert“ wurden<sup>32</sup> – so daß die Einordnung Adressaten und Funktion postuliert, mit der das Bild in die Reihe der Exotica gerät. Damit wird eine gegenläufige, profane Dependenz insinuiert, dergegenüber allerdings die Leitthese der Deutung widerständig bleibt. Wie in Thomas Morus' *Utopia* werde von Bosch eine Gegenwart imaginiert (auch gegen die angeblich irdische Hölle des rechten Flügels, wie Belting die ‚Welt als Hölle‘ versteht<sup>33</sup>).

<sup>29</sup> A.a.O., 19.

<sup>30</sup> H. Belting, Hieronymus Bosch.

<sup>31</sup> A.a.O., 122.

<sup>32</sup> A.a.O., 123.

<sup>33</sup> A.a.O., 35ff.



Abb. 16: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste, Detail.

Woher wir kommen, zeigt die linke Tafel, wohin wir gehen (oder nach Beltings Bosch: wo wir sind), die rechte – und die Mitteltafel? „Eine andere Welt“ ist Beltings Titel für die Mitteltafel. „In diesem Gegenbild der Zivilisation lebt der Mensch in der Natur und ist selbst ein Teil der Natur“<sup>34</sup>. Nur – diese Daseinsform ist räumlich wie zeitlich ortlos, ein Heterotop, könnte man meinen. Denn in der Vor- und Nachgeschichte wie in der Geschichte der Menschheit findet sich solch ein Ort nirgendwo.

„Es ist eine imaginäre Natur, ein Paradies in Boschs Vorstellung ... die Vision einer harmonischen (!) Existenz des Menschen in der Natur, die in der Realität nicht möglich wäre“<sup>35</sup>. Im Sinne der Ästhetik Blanchots wäre das ein ‚starkes Imaginäres‘, eine Unmöglichkeit, die nie wirklich sein kann – außer im Bild als Bild angedeutet. „Es ist nicht die Erlöste Menschheit, die vor dem Tod gerettet wurde, sondern eine utopische Menschheit, die es nie gab.“<sup>36</sup>

Nur in einer Szene, dem vermuteten Selbstporträt Boschs im Bild, zeigt ein Mann, als einziger bekleidet (?) auf eine Eva (?) mit einem Apfel in der Hand, als wäre er Adam, der kurz vor dem Fall das Bewußtsein des Risses, des Kippens verkörpert (Abb.16). Hier kommt eine leichte Ambivalenz ins Spiel der Farben, Figuren und Formen – eine Figur der Reflexion, in der ein Differenzbewußtsein aufzubrechen scheint.

Die Lizenz zur Deutung als imaginärer Gegenwelt, die nie Gegenwart war, zieht Belting, vermutungsweise, aus einer Lücke in der biblischen Geschichte<sup>37</sup>: „(E)ine Lücke zwischen dem, was hätte geschehen können oder sollen und dem, was wirklich geschah. Wenn also die Bibel selbst eine Fiktion zuließ, indem sie der Phantasie überließ, sich vorzustellen, wie das Leben im Paradies geworden

<sup>34</sup> A.a.O., 47.

<sup>35</sup> A.a.O., 54.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> A.a.O., 85ff.

wäre, wenn der Sündenfall nicht stattgefunden hätte“<sup>38</sup>. Bosch fülle diese Lücke – die Lizenz zum Imaginären – aus, Gen 2 aufnehmend, indem er den Menschen in das *paradisum voluptatis* gesetzt habe (vgl. Augustin, *De civ. XIV, 23*). Diesen ‚Ort der Lust‘ auszumalen wagte Bosch, Belting zufolge.<sup>39</sup> So erklärte sich, warum um 1500 Nackte im versonnenen Spiel und unbeschämtem Eros dargestellt werden konnten, mit nie gesehenen Visionen der Sexuelsymbolik – einem *hortus voluptatis* (Joel 2,3) und Ort der Wonnen (Ex 51,3).

Damit wird mit der These der Independenz der Kunst gegenüber der Theologie (aber der biblischen Lizenz zu dieser Independenz) Bosch die Vision einer Utopie zugeschrieben. „Es ging nicht darum die Bibel zu illustrieren, und doch war der Nachweis einer soliden Bibelkenntnis nötig, um sich gegen Kontrolleure und Denunzianten zu wappnen, die nach Bibelabweichungen suchten“<sup>40</sup>. Nur – wenn damit eine biblische Lizenz in Anspruch genommen wurde, um über sie und die theologische Lehre hinauszugehen, was geschieht dann jenseits dieser vordergründigen Verteidigung? Wozu und zu welchem Ende wird so imaginiert? Belting meint – nicht ohne Selbstbezug? –, daß „hier die Theologie die Regie an die Kunst abgegeben hatte“.<sup>41</sup> Kann das denn alles sein – und ginge es dann nur um die Feier der Autonomie der Kunst? „Die Freiheit von der Erdenlast war hier nicht mehr eine Sache der Metaphysik, sondern eine Trophäe der Imagination.“<sup>42</sup> Dann bekäme die autonome Kunst eine erhebende, wähne nicht erlösende Rolle zugeschrieben.

4. Damit wird der Kunst eine religiöse Funktion jenseits der Religion zugemutet und in Bosch eine ästhetische Eschatologie gefunden, unter dem Namen der in der Zeit sich emanzipierenden Utopie, wie der *Morus*. Das läßt viel sehen und manches anders als bisher. Insofern lohnt die Hypothese Beltings, auch wenn sie historisch einigermaßen ungesichert bleibt, nicht sehr viel wahrscheinlicher als die *Fraengers*. Einen Historiker werden die erhellenden Erwägungen vermutlich nicht überzeugen.

Das ist angesichts der Quellenlage auch nicht zu fordern oder zu erwarten. Insofern bleibt die historische Außergewöhnlichkeit dieses Bildes eine Lizenz zur Imagination (zweiter, abgeleiteter Ordnung). Mehr ist da nicht möglich, wenn man nicht schweigen kann oder will. Das gibt (wenn auch schwachen) Grund genug, die hermeneutischen Vermutungen noch anders zu wenden, als Belting es wagte.

Wenn man das Bild nicht theologisch, häretisch (*Fraenger*) oder antitheologisch (Belting) vereindeutigt, ist es von beunruhigender Ambivalenz – zwischen Paradies und Hölle. Das ist vom Aufbau her einigermaßen klar, auch wenn nicht deutlich ist, was genau sich in der Mitteltafel zeigt. Sie ist und bleibt ‚zwischen‘ der ursprünglichen Seligkeit und der (dies- oder jenseitigen) Hölle.

<sup>38</sup> A.a.O., 87.

<sup>39</sup> A.a.O., 88.

<sup>40</sup> A.a.O., 89.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Ebd.

Weder dies noch jenes zeigt sie: ein freies Spiel der Einbildungskraft in aller Sinnlichkeit, die durch ihre Rahmung allerdings nicht neutral sein kann. Eine Möglichkeit, diese labile Zwischenlage *ambivalenzwährend* und *differenzsensibel* zu formulieren, wäre in Erinnerung an die Lehre der Emotionen und Affekte möglich: Die Mitteltafel zeigt dann in aller ‚Lust und Liebe‘ das *Begehren* in seiner *Ambivalenz zwischen sündlos und höllisch*.

Nimmt man für das Begehren den traditionellen Begriff der ‚concupiscentia‘, scheint es allzu schnell eindeutig zu werden: traditionell in der Ausstellung der luxuria und sündigen Sittenlosigkeit. Aber damit wäre die Mehrdimensionalität des Sprachfeldes verkürzt, so wie Augustin es nahe legte als er concupiscentia zur Sündenmetapher wählte – mit allen verkürzenden Folgen. Ähnlich steht es auch um Luther und die anschließenden lutherischen Theologien. Wird in dieser Tradition doch die auch nach der Taufe verbleibende concupiscentia nicht nur als reizende Möglichkeit der Sünde, sondern selbst als Sünde vereindeutigt. – Das ist eine riskante These mit gefährlichen Nebenwirkungen, eben der Vereindeutigung des humanen Begehrens als ‚bösen Trieb‘ – als wäre jedes Begehren gleich perverse concupiscentia.

Bosch hingegen malt die Dynamik des Begehrens – nicht neutral diesseits aller Abstürze. Die Rahmung der Mitteltafel könnte man so verstehen, daß in der Mitte das Begehren in seiner Neutralität imaginiert würde, so wie es die römisch-katholische Tradition vor und nach Luther *auch* sah: concupiscentia als noch neutral, nicht selber Sünde, sondern nur ‚fomes peccati‘. Dann wird verständlich, warum die Mitteltafel von katholischen Theologen der Zeit als durchaus konform verstanden werden konnte.

Bosch gibt allerdings Anlaß, diese Neutralisierung in Zweifel zu ziehen – ohne der augustinischen oder lutherischen Vereindeutigung zu folgen. Er malt die lebendige Dynamik des Begehrens in seiner *Ambivalenz zwischen Paradies und Hölle*.

Und darin findet die Malerei selber ihre Lizenz – als ästhetisches Begehren in seiner prekären, labilen Ambivalenz. Denn das Begehren (desiderium, cupiditas wie concupiscentia) wagt, mehr als Wirkliches zu imaginieren, teils sogar *Unmögliches*: einen neuen Himmel, eine neue Erde oder die Allversöhnung. Es ist der Sinn für’s Unverfügbare, Sinn und Geschmack für’s Unendliche – aber eben darin hinreißend ambivalent.

So gibt dieses Bild der Theologie zu denken. Denn die Negativierung des Begehrens als Wurzel allen Übels ist eine neuplatonische, wenn nicht gnostische ‚Fernleihe‘, deren Rückgabe überfällig ist. Die lutherische These, auch die Gerechtfertigten blieben Sünder, weil die Konkupiszenz in ihnen weiterhin *wirksam* sei (peccator in re, iustus in spe), verkürzt die concupiscentia. Die römisch-katholische Tradition insistiert bis heute darauf, daß die Konkupiszenz *nur* Zunder sei, der im Getauften nicht zünde, wenn alles mit rechten Dingen zugehe. Zwar sei die Konkupiszenz Sündenstrafe<sup>43</sup>. In den Getauften aber sei

<sup>43</sup> Zu diesem Zusammenhang die dafür einschlägigen Texte vor allem des Konzils von Trient, besonders DH 1515; vgl. auch Ecclesia Catholica/Katechismus der Katholischen Kirche, München 1993; §§1264; 1426.

dieses hitzige Begehren neutralisiert und kaltgestellt. Das ist der Streit um Neutralität oder Negativität des Begehrens. Aber – eine Neutralisierung des Begehrens ist ebenso zweifelhaft wie dessen eindeutige Negativierung.

Die These der faktischen Ambivalenz des Begehrens bildet eine Figur des Dritten zwischen Negativierung und Neutralisierung. Der Theologie ist in Sachen des Begehrens *Ambivalenztoleranz* anzuraten, und die könnte man in Boschs Imagination der Ambivalenz des Begehrens zugespielt sehen. – Das wäre ein Beispiel für eine Sicht der Mitteltafel, in der weder Dependenz noch Independenz angenommen, sondern eine erhellende *Interferenz* von Kunst und Theologie gesehen wird. Daß sich daraus auch ‚ökumenische‘ Perspektiven zwischen den Konfessionen wie zwischen Kunst und Religion sowie zwischen Bildwissenschaft und Theologie ergeben könnten, sei nur angemerkt.

### 3. Bildtheorie als *Theologiekritik*

Hans Beltings ‚Bild und Kult‘ ist nicht nur ein großes und großartiges Buch. Es ist auch ein Dokument beunruhigend undifferenzierter Theologiekritik: „Die Theologen haben immer wieder versucht, materiellen Bildern ihre Macht zu entreißen, wenn diese im Begriff waren, zuviel Macht in der Kirche zu gewinnen“<sup>44</sup>. Aber „die religiösen Bilder, die auf lange Zeit überhaupt die einzigen Bilder waren“, seien „in ihrer wirklichen Rolle nicht allein mit ihrem theologisch begriffenen Inhalt zu fassen“ – im Gegensatz zu „der Art und Weise, wie Theologen über Bilder geredet haben und immer noch reden. Sie 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“<sup>45</sup>.

Selbst wenn man Beltings Theologiekritik nicht in jedem Fall zu widersprechen geneigt wäre, betreibt er strukturell leider genau das, was er angreift: eine Generalisierung, kraft derer ‚alle Theologen grau‘ werden. Was die Theologen den Bildern angetan haben sollen, wiederholt Belting im Verhältnis zur Theologie, auf einmal und im Ganzen. Generalisierung aber schützt vor Kurzschlüssen nicht und ist auch kein probates Mittel gegen Differenzierungsbedarf.

Daß Bildwissenschaft Theologiekritik wird, ist wenig überraschend, zumindest angesichts der römisch-katholischen Indienstrafe, der reformierten radikalen Bildkritik und der lutherischen Duldung, wenn nicht Gleichgültigkeit ‚den Bildern‘ gegenüber. Bemerkenswert ist bei Belting indes, wie von ihm im Zuge seiner Theologiekritik eine *Theologie gegen die Theologie* aufgebaut wird: Religion sei „viel zu zentral“ um nur eine persönliche oder kirchliche Angelegenheit zu sein.<sup>46</sup> Und die Bildpraktiken der Religion – ein Aspekt dessen, was

<sup>44</sup> Belting, *Bild und Kult*, 11.

<sup>45</sup> A.a.O., 13.

<sup>46</sup> Vgl. ebd.

praktische Theologen ‚gelebte Religion‘ nennen – sei viel zu zentral, um sie der Theologie allein zu überlassen. Leben vor Lehre, Bild vor Wort und das Phänomen vor der Theorie – so sind die Vorzughkeiten hier verteilt, allerdings von Gnaden einer Theorie, die nicht nur die Deutungsmacht über die Bilder, sondern im Zuge dessen auch noch über die Religion (und die Theologie) beansprucht. So gilt Belting die Reformation mit ihrer ‚Bildopposition‘ als „Macht-ergreifung der Theologen“ in der sich nur „die These von ihrer früheren Ohnmacht“<sup>47</sup> bestatige. Luther erscheint dann lediglich als der, „der den schrumpfenden Anteil der Religion am Leben verwaltete“<sup>48</sup>.

„Wo alles auf Wahrheit und Eindeutigkeit fußte, war für das vieldeutige Bild kein Platz“<sup>49</sup>. Daß damit Bildlichkeit in Text, Sprache und Vorstellung vergessen gemacht wird, bleibt verschwiegen, ebenso wie die ästhetisch produktiven Nebenwirkungen der reformierten Bildkritik. Bei Belting wird die Reformation so zum nicht nur ästhetischen Irrtum: „Das Wort dient dem rationalen Argument. Es ist die Zuflucht des denkenden Subjekts, das dem Augenschein der Welt keine symbolische Evidenz mehr zutraut und die Wahrheit nur mehr in abstrakte Begriffe fassen will“<sup>50</sup> (wobei Wort hier Wort Gottes zu meinen scheint, aber auch das Wort der antiken Autoren). Hier zeigt sich jedenfalls mehr als deutlich, wie der Kunst eine religiöse und antitheologische Valenz zugeschrieben wird – und der Theologie eine religiöse und ästhetische Impotenz.

Für die Bilder hieß das, sie wurden in der Reformation „jener Aura entkleidet“<sup>51</sup>, die Bedingung des Kultes (also Bilderkultes) gewesen sei. Die (reformatrischen) Theologen gelten pauschal als Gegner, sowohl der Bilderkult-Institution der römischen Kirche, als auch der eigentlich mächtigen Bilder – und damit Gegner der ‚wahren Religion‘: „Die Theologen [...] entziehen dem Bilde alten Schlages die sakrale Aura“<sup>52</sup>. Dagegen wurde nun *das Wort* „auratisiert [...] wie nie zuvor“<sup>53</sup>.

Damit wird eine theologische Differenz zu einer *bildtheoretischen* gemacht – und kritisch invertiert in einer Logik der Gegnerschaft (wenn nicht Feindschaft, in der wiederholt würde, was man kritisiert): Wort versus Bild, wobei theologisch gilt: Wort Gottes gegen Bild Gottes, und bildtheoretisch: Wort (als Sprache oder Text) gegen Bild (Kult- und Kunstbild). Die Verschiebung der Bedeutung sollte man nicht übersehen. Ich würde vorziehen, anders zu unterscheiden: Lexis versus Deixis (wie Sagen versus Zeigen) – und damit würde die schlechte Entgegensetzung hinfällig (wie sie auch bei Luther ja keineswegs geteilt wird). Denn im Sagen ist stets ein Zeigen präsent: durch die Bildlichkeit des Sagens (Metapher, Gleichnis, Erzählung) und die Bildlichkeit im Lesen

<sup>47</sup> A.a.O., 24; mit entsprechender Karikatur der lutherischen Worttheologie, 25f.

<sup>48</sup> A.a.O., 510.

<sup>49</sup> A.a.O., 25.

<sup>50</sup> A.a.O., 518.

<sup>51</sup> A.a.O., 25.

<sup>52</sup> A.a.O., 510.

<sup>53</sup> A.a.O., 517.

(Imagination). Und im Zeigen ist stets ein Sagen präsent: wenn denn *etwas* gezeigt wird, etwa im protestantischen Lehrbild, das Verhältnis von Gesetz und Evangelium, oder Christus.<sup>54</sup> *Zwischen* Sagen und Zeigen gibt es Hybride oder Uneindeutigkeiten, die es unentscheidbar werden lassen, was denn hier dominiert, das Sagen oder das Zeigen. Möglicherweise kann dieser Agon von Sagen und Zeigen unterlaufen werden, sie können auch konvergieren, oder aber es kann sich im vermeintlich vom Wort dominierten Bild dessen Bildlichkeit ‚emanzipieren‘.

Klar ist wohl (oder übel), daß im christlichen Kontext (wenigstens explizit) meist das Sagen das Zeigen beherrscht (oder das zumindest präntendiert), das Wort das Bild, auch das Wort im Sakrament. Denn erst durch das Wort werde das Element zum wirksamen Zeichen (*signum efficax*). Analoges gilt für die Musik, die erst kraft des Wortes theologisch zulässig wird. Sonst wäre sie gefährliches Verführungsmedium (*man denke an Augustins De musica*). Die Musik zeigt, daß das Wort vonnöten scheint, um die Eigendynamik, die Macht der Musik (der akustischen Performanz der Affekte) zu bändigen. Das gilt auch für das Bild, für die *ikonische Performanz* und *ikonische Energie* des Zeigens. Das zeigt sich nicht nur in Bildern, sondern auch in der *visual culture*, in den visuellen Inszenierungen des Protestantismus: Das ganze liturgische Geschehen gilt bekanntlich als *Inszenierung* – und ist damit eine Aufführung und Darstellung, ein visuelles Ereignis (nicht nur, aber auch), ein aufgeführtes narratives Bild, ein *tableau vivant*. – Mit der Pointe: daß im Sakrament (bes. des Abendmahls) verändert wiederkehrt, was als ‚Bilderkult‘ verurteilt wurde. *Daher* ist das Sakrament eine Figur des Dritten gegenüber Wort und Bild, eine Figur der *Sprachbildlichkeit*, in der die schlechte Opposition von ‚Wort versus Bild‘ irreführend wäre.<sup>55</sup>

*Beltings Bildwissenschaft ist Theologiekritik*, auch antikerikale Religionskritik, und gründet in einer Bildthese: daß die Bilder auratisch<sup>56</sup> und mächtig sind – und damit sowohl Medium der Religionskritik (der verwalteten und gelehrten Religion) und Medium der ‚wahren‘ Religion (der gelebten). Denn Religion *ohne* Bild gilt ihm als ‚entsinnlich und abstrakt‘ (gegen die Reformation).<sup>57</sup> Ob hier den Bildern eingeschrieben wird, was de facto die Bildtheorie treibt? Jedenfalls wird das Bild zum Medium des Konflikts zwischen Theologie und Bildtheorie und zwischen Religion und Religionsinstitution – jeweils mit normativer, wertender Differenz.

Zum einen wird hier mit Aura (und Präsenz) durchaus dem Bild eine *religiöse* Dimension unterlegt, zum anderen der Theologie (ihrer Bildkritik) eine antireligiöse Haltung und Wirkung, und schließlich den Bildern der Reformationszeit eine bloß lehrhafte, ‚religionslose‘ Dimension zugeschrieben. Kurz

<sup>54</sup> Vgl. Belting, 520ff.

<sup>55</sup> Anders, 522.

<sup>56</sup> Auratisch heißt wohl ‚vergoldet‘ und ‚vergöttlicht‘ – zum Kultobjekt und Medium von Gottes Gegenwart ‚gemacht‘ (als ‚nicht gemacht‘).

<sup>57</sup> Vgl. Belting, 510.

gesagt: die Ausgangsthese (der Herausgeber, wie oben genannt) bestätigt sich bei Belting *nicht*.

#### 4. Wenn sich mehr zeigt, als gelehrt wird

Belting versteht – wie seine Bild- und Theologiekritik erwarten läßt – die protestantischen Altarbilder der Cranach-Schule als bloße ‚Lehrbilder‘<sup>58</sup>, so das Altarbild in Wittenberg (1547) etwa als ‚Schaubild der Lehre‘, mit der nur das abgebildet werde(n) dürfe), was „Gott selbst als sichtbare Handlung des Glaubens eingerichtet hat“<sup>59</sup>; oder die Predella des Wittenberger Altars als Exempel und Illustration des Predigtamts<sup>60</sup>. So sieht es aus, und darauf kann man zeigen, wenn man ein Vorurteil bestätigt finden will.

Dann aber wird eine Differenz in der Deixis nötig, eine Unterscheidung im Zeigen: was gezeigt wird, gleichsam oberflächengrammatisch, und tiefengrammatisch *was sich zeigt*. Erst mit dieser Unterscheidung kann man fassen, daß sich mehr zeigt, als gezeigt wird (und als gelehrt wird). „Der Gott, auf den man hinzeigen kann, ist ein Götze, und die Religiosität, auf die man hinzeigen kann, ist eine unvollkommene Art von Religiosität“<sup>61</sup>, meinte Kierkegaard.<sup>62</sup> So recht das klingt in Tradition der Bild- und Götzenkritik von Judentum wie Christentum – es könnte doch die Pointe der Christologie übersehen: Ecce imago. Und es würde der Bildpraxis des Christentums wenig mehr Raum geben, als Belting der Theologie zuschreibt. Dagegen ist an Régis Debrays These zu erinnern: „Die Theologie des Bildes ist nur eine konsequente Christologie (so wie die Mediologie in ihrem Bereich eine späte, in die profane Sphäre gespiegelte Christologie ist).“<sup>63</sup> Was sich zeigt und ob es vielleicht mehr ist, als gelehrt wird, sei es seitens der Theologie oder seitens der Bildtheorie, das soll an den beiden Beispielen erörtert werden, der Wittenberger Predella und dem Altarbild der Weimarer Herderkirche, dem ‚Blutstrahl der Gnade‘.

##### a) Die Wittenberger Predella

Belting konstatierte zum Wittenberger Altarbild, insbesondere zur Predella: „Damit war die Hierarchie zwischen den beiden Medien gesichert: die Ohnmacht der Bilder stand gegen die Macht der Theologen“. Das Kreuzifix sei „das

<sup>58</sup> Vgl. a.a.O., 520.

<sup>59</sup> A.a.O., 522.

<sup>60</sup> Vgl. ebd.

<sup>61</sup> S. Kierkegaard, Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken, II, 183.

<sup>62</sup> Vgl. A.a.O.: „Denn die wahre Religiosität ist, gleichwie Gottes Allgegenwart an der Unsichtbarkeit kenntlich ist, eben an der Unsichtbarkeit kenntlich, d.h. sie ist nicht zu sehen.“

<sup>63</sup> Debray, Jenseits der Bilder, 70.

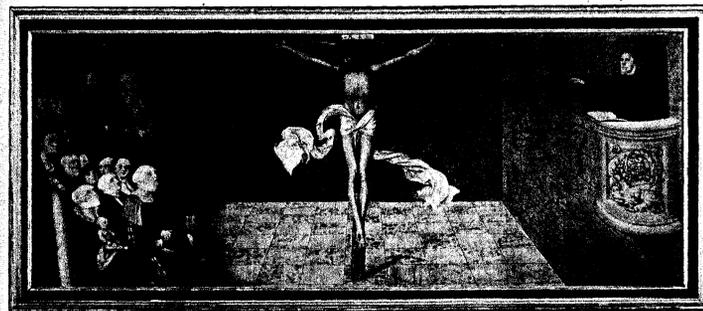


Abb. 17: Lucas Cranach d.Ä., Reformationsaltar, 1547-52, Predella.

Zeichen für den Inhalt von Luthers Predigt, also ein Bild im sekundären Sinne“ (Abb. 17). Das sei die Strategie der lutherischen Kirchenmalerei, „das Bild wie einen Text zu behandeln, so daß es mehr an ein kognitives Verständnis als an den affektiven Eindruck appellierte“<sup>64</sup>. Das trifft historisch durchaus die gängige Lehre mit der Dominanz des Exklusivpartikels ‚sola scriptura‘.

Seitens der Reformierten wurde die Präsenz des Bildes im Raum der Religion gänzlich bestritten und destruiert – mit der Nebenwirkung, das Bild, vor die Tür zu setzen und die Anfänge autonomer Kunst befördert zu haben (Niederlande). Dahinter kann man die Einsicht in die Präsenzmacht des Bildes vermuten, die einseitig als *Gott gefährdende* Präsenz (miß)verstanden wurde. Wenn er ‚doch droben geblieben‘ ist, wenn er nicht ‚realpräsent‘ sein kann (und darf), kann und darf das Bild nicht das insinuieren, was das Abendmahl nicht leistet. Bilder sind dann sakral illegitim oder impotent, allenfalls prophane Adiaphora, aber im Kirchenraum von gefährlicher Eigendynamik.

In lutherischer Tradition wurde das Bild *im Raum der Religion* geduldet, aber als religiöses Adiaphoron, das vor allem *repräsentierende* Funktion bekommt (also funktionalisiert wird). Cranach und die Folgen zeigen – so gesehen – eine katechetisch-pädagogische Indienahme des Bildes, in der es christologisch fokussiert und zur theologischen Instruktion verwendet wurde.

Aber ist die Predella nur ein protestantisches Lehrbild?

Das Bild zeigt (transitiv) einen, der zeigt (transitiv auf Christus). Es ist intentionale Deixis, in der die Präsenz Christi (im Wort) *ins Bild* gefaßt wird. Prima facie geht es um die visuelle Inszenierung der Kreuzestheologie Luthers. Die Intention regiert augenscheinlich Gegenstand und Funktion des Bildes: die

<sup>64</sup> H. Belting, Macht und Ohnmacht der Bilder, 11-32; 17.



Abb. 18: Lucas Cranach d.Ä., Predella des Wittenberger Altars, Detail.

Kreuzestheologie Luthers, die Rolle der Verkündigung Christi und die Konzentration auf das Verkündigungsgeschehen darzustellen (Abb. 18).

Dieser instruktive Vordergrund hebt sich von einem bemerkenswerten Hintergrund ab: von der *Leere des Raumes* als Medium der Präsenzsteigerung, und der *Wand* – mit ihren *eigentümlichen Spuren*. Deren Gestaltung entfaltet eine Präsenzqualität – in der *diesseits der Gegenständlichkeit* die Spuren auf der Fläche und die Gravitationskraft des Raumes relevant werden (Abb. 19 und 20).

Die Verletzung der Steine sind Riefen und Schrammen. Mit ihnen bekommt der geschlagene, riefige Stein eine eigene Ausdruckskraft, nicht nur als Präsenzsteigerungsmittel. Wenn der Hintergrund einmal ins Auge fällt und die Aufmerksamkeit findet, die ihm gebührt (wie geschieht das?), wird er fast interessanter und bemerkenswerter als der berechenbare und erwartbare Vordergrund. Wie in den ›Durchsichten‹ in den Anfängen der Landschaftsmalerei in der Renaissance – so könnte man vermuten – wird hier die von Spuren gezeichnete ungegenständliche Materialität *mehr* als signifikant. Die Spuren an der Wand werden zur *Wand als Symptom*: die Materialität wird zum Ereignis der Präsenz. Das Opake als Hintergrund der transparenten Instruktion im Vordergrund zeigt nicht nur etwas, sondern auch sich selbst. Wenn der Hintergrund so in den Vordergrund der Aufmerksamkeit tritt, erscheint die Wand gezeichnet wie Christus selbst – in einer Kontiguität und Kontinuität, die sie zur Metapher wie zur Metonymie Christi werden lässt. Sie zeigt, was gesagt wird, nicht nur in passender Illustration im Hintergrund, sondern dessen Materialität wird

Abb. 19: Lucas Cranach d.Ä., Predella, Details der Wandgestaltung.

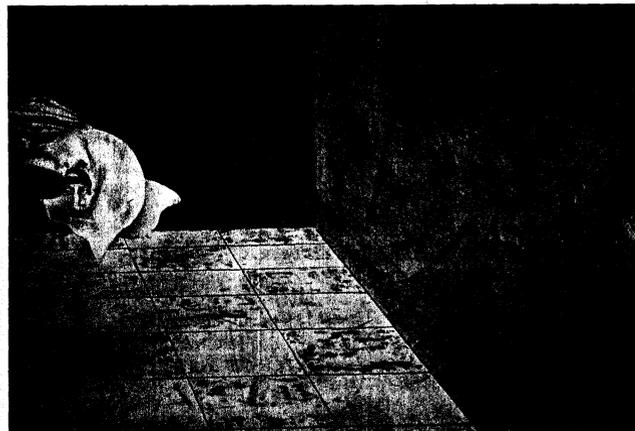
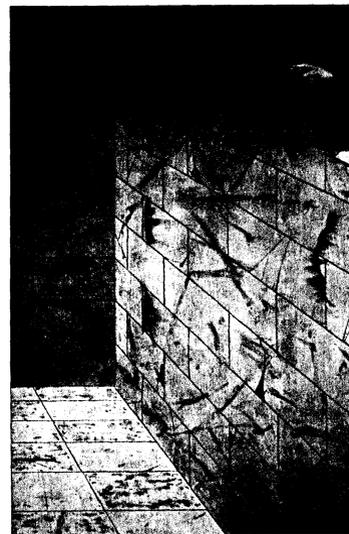


Abb. 20: Lucas Cranach d.Ä., Predella, Details der Wandgestaltung.



Abb. 21: Lucas Cranach d.Ä.,  
Predella, Christus, Detail.

eigendynamisch – bis dahin, daß das Verhältnis beider sich verschiebt – und die Kontiguität von Körper und Materialität den Hintergrund in den Vordergrund treten läßt.

Dieses vermeintlich oberflächliche Lehrbild ist hintergründiger und subtiler, als Beltings Urteil erwarten ließ. Man kann hier anderes und mehr sehen, als immer schon gesehen wurde. Das dem Blick (durch ein Vorurteil)

Entzogene wird präsent, wenn die vordergründige Präsenz einer ›Doktrin‹ in den Hintergrund tritt. Aber auf diesem Hintergrund erscheint der im Bild als Bild präsente Christus doppelt präsent – und nicht nur repräsentiert. Das Bild als Bild wird zur Verkörperung dessen, was es zeigt, indem es *sich* zeigt und in diesem (intransitiven) Zeigen *wird*, was es zeigt. Die Realpräsenz Christi im Bild als Bild bekommt so einen gravierenden Hintergrund – der bisher dem Blick entzogen blieb (Abb. 21). Dessen subtile und subversive ›Präsenz auf den zweiten Blick‹ inszeniert das Opake als Hintergrund der transparenten Inszenierung im Vordergrund, bis dahin, daß das Verhältnis beider sich verschiebt – und die *Kontiguität von Körper und vershrter Materialität der Wand* den Hintergrund in den Vordergrund treten läßt.

#### b) ‚Blutstrahl der Gnade‘

Hans Belting äußert sich in entsprechender Weise zum ‚Blutstrahl der Gnade‘, dem Altarbild der Weimarer Herderkirche (Abb. 22).

„Luther steht im Vordergrund und zieht alle Autorität im Bilde auf sich. Er zeigt auf die Bibel, als wollte er sagen, das Bild veranschauliche nicht nur das Bibelwort, sondern auch seine eigene Bibelexegese (Abb. 23). Es illustriert Texte ...“, so daß man es „mehr lesend denn durch die Affekte der Sinne aufnehmen“<sup>65</sup> solle. Das Fazit ist erwartbar: „Das Bild war diskursiv geworden, und es unterwarf sich als Medium der Priorität des Wortes“<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> Belting, Macht und Ohnmacht, 17.

<sup>66</sup> A.a.O., 20.

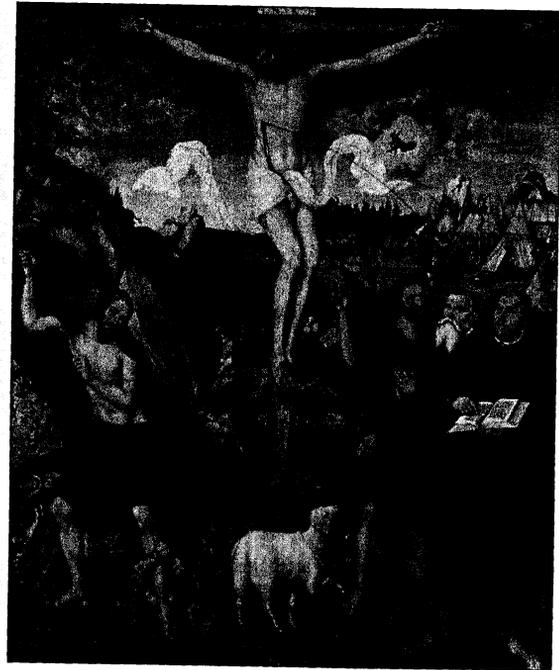


Abb. 22: Lucas Cranach d.Ä., vollendet von Cranach d.J. (1552-1555). Christus am Kreuz, Mitteltafel des Altars der Weimarer Stadtkirche.

So kann man das sehen, und auch theologischerseits ist das so gesehen worden.<sup>67</sup>

Aber selbst wenn man das so sieht, ist bemerkenswert, worauf hier gezeigt wird. Auf die Worte „Das Blut Jesu Christi reinigt uns von allen Sünden. Darum laßt uns hinzutreten mit Freudigkeit zu dem Gnadenstuhl (!), auf daß wir Barmherzigkeit empfangen innen und Gnade finden auf die Zeit, wann uns Hilfe not sein wird. Gleich wie Moses in der Wüste eine Schlange erhöht hat,

<sup>67</sup> Vgl. G. Wenz, Das Schriftprinzip im gegenwärtigen ökumenischen Dialog zwischen den Reformationskirchen und der römisch-katholischen Kirche, 304-316; 315f.



Abb. 23: Cranach-Altar, Weimar, Detail, Luther zeigt auf die Bibel.

also muß auch des Menschen Sohn erhöht werden, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben" (vgl. 1 Joh 1,7; Hebr 4,16; Joh 3,14f). Gezeigt wird auf ein (gemaltes) Wort, in dem auf eine visuelle Typologie verwiesen wird, die von einem visuellen Ereignis aus konzipiert ist: der Schau der erhöhten Schlange – hin zur Schau des erhöhten Menschensohnes.

Sollte dann dieses Bild – selber ein visuelles Ereignis der Synopse beider Typoi und deren Zeiten bis in die Gegenwart von Reformation und heutigem Betrachter – „nur“ eine Lehrillustration sein? Auch hier kann man das anders sehen.

Kurz und vorab gesagt: in diesem Altarbild *emanzipiert sich das Bild von der Dominanz des Wortes*. Das kann man konvergent verstehen: Es wird gezeigt, was geschrieben steht und gesagt ist. Oder man kann es subversiv und den Erwartungshorizont erweiternd sehen: im Zeigen zeigt sich die Potenz des Bildes – bis dahin, daß das Bild subversiv zum Ereignis realer Gegenwart zu werden scheint – und dieser Schein ist das Sein des Bildes und seine Wirkung.

Luther wie (der von seinem Sohn gemalte) Cranach d.Ä. sind bereits verstorben und werden hier – Heiligenbildern ähnlich – von Cranach d.J. ins Bild gesetzt. Eine der Pointen dieser Typologie besteht darin, daß (m.W.)<sup>68</sup> hier

<sup>68</sup> Vgl. Fr. Ohly, *Gesetz und Evangelium*, 44.



Abb. 24: Cranach-Altar, Weimar, Detail, Cranach trifft der Gnadenstrahl.

erstmal ein Zeitgenosse (wenn auch verstorben) zum Antitypus wird: *Luther als Antitypus Moses*.

Die traditionelle Synoptik und ihre heilsgeschichtliche Teleologie finden ihre Besonderheit, in dem, *was aus der Reihe fällt*: in dem was ungewöhnlich und außerordentlich ist gegenüber der ikonographischen Tradition. Das Blut aus der Seitenwunde Jesu gehört für gewöhnlich aufgefangen von der Figur der Ecclesia, die es traditionell verwaltet und verteilt. Geradezu unverschämt wirkt es dann, wenn der Blutstrahl – der ‚Strom der Gnade‘, wie Friedrich Ohly titelte, Cranach ‚selber‘ trifft (Abb. 24). Hier wird aus der Ordnung gesprungen – in eine gnadenunmittelbare Gegenwart. Diese künstlerische Freiheit erscheint beinahe als fromme Frechheit der Malerei.

Zum einen tritt hier *der Künstler* an die Stelle der Ecclesia und dabei passiert Ungeheures mit dem ‚Blutstrahl der Gnade‘: er läßt zwar nicht die Haare wachsen, aber jedenfalls eine Schlange. Der Hintergrund (Num. 21,4-9) geht so in den Mittelgrund und Vordergrund über – eine heilsgeschichtliche Synopse der Zeiten in der Gegenwart des Heils von Christus über Mose zu Luther und Cranach – bis in jede Gegenwart des Betrachters. Die Schlangen über den beiden Häuptern werden daher doppelt verortbar: einmal in der Hintergrundszene, einmal über dem Haupt (Cranachs wie Luthers, Abb. 25).

Die kriechenden Schlangen im Hintergrund sind die ‚Seraphen-Schlangen‘ in Aktion, also Strafmittel. Die von Mose erhöhte Schlange auf dem Stab ist

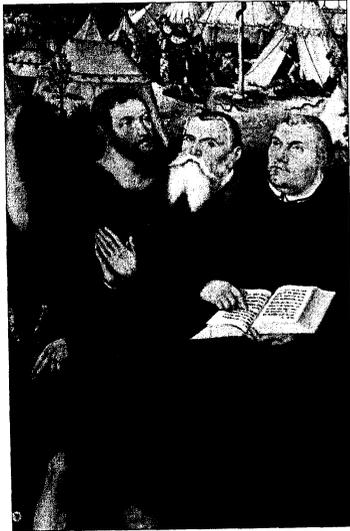


Abb. 25: Cranach-Altar, Weimar, Detail, Schlangen.

Heilszeichen, zum Ansehen gemacht, auf daß der Heil finde, der sie anschaut. Wird damit auch die im Bild gemalte Schlange zum Heilszeichen? Jedenfalls finden sich schon in den Schlangen Gesetz (die kriechenden) und Evangelium (die erhöhte) – mit der Frage, was mit beiden im Bild geschieht, wenn sie in die Zeit der Reformation hinüberkriechen? Was geschieht mit ihnen, wenn sie aus dem Hintergrund die Szene wechseln in den Vordergrund – und zur Auszeich-

nung Cranachs und Luthers werden, wie Signés des Malers.

Friedrich Ohly meinte: „Näher zusehend, bemerken wir, wie Tod und Leben über Cranachs Haupt beisammen stehen .... das Blut der Gnade des Erlösers und die todbringende Schlange in der Wüste. (Wobei wir dessen uns erinnern, daß die geflügelte Schlange die Signatur des Malers Cranach ist ... Wir wollen darüber nicht weiter spekulieren)<sup>69</sup>.

Schade, wäre doch eine Spekulation Ohlys sicher allemal besser gewesen als die folgende: Wenn dem ‚Blutstrom der Gnade‘ eine Schlange entspringt auf dem Haupt des Malers – die Schlange<sup>70</sup> als Wappentier Cranachs und als Signum seiner Kunst – dann könnte das doch heißen: Er versteht seine Kunst als ‚Ausfluß‘ dieses Gnadenstroms, als Gnadengabe, dem Strom der Gnade entsprungen. Das wäre eine dankbare Geste, dankbar dem Ursprung gegenüber, dem Woher seiner Begabung. So würde diese fromme Frechheit des blutsprenghen Cranachs zur gravierenden Geste: die Auszeichnung des Malers als Gesalbtem und Gesegneter – der mit seiner Malerei diese Auszeichnung an den Betrachter weitergibt?

<sup>69</sup> Ohly, ebd., 32.

<sup>70</sup> Allerdings die geflügelte – hier fehlt etwas im Signet und stört die hermeneutischen Vermutungen.

Cranach (d.J.) signiert mit der Schlange (über dem Haupt seines Vaters) im Bild das Bild – und wenn dieses Signet dem Blutstrom entspringt – wer signiert dann hier? Qui fecit? Das Pathos des Künstlers – wie in Dürers Signierung seiner Bilder – wird hier rückgebunden und das Talent des Künstlers als Gabe ausgegeben. Qui fecit also? Letztlich würde das Bild gemacht, gemalt, vom Strom der Gnade, den es darstellt. Dadurch würde es nicht zum Acheiropoieton; aber der Gemalte malt mit, mehr noch: macht nicht nur das Bild, sondern den Maler zum Maler. Das eigentliche Acheiropoieton wäre dann nicht das Bild, sondern der Maler – der aber im Bild, im Porträt wieder auftritt (*reentry*).

Wenn das Porträt des Malers aus dem Bild herausblickt, achsensymmetrisch die Betrachter anschaut – wie das allsehende Bild aus Cusanus’ ‚de visione Dei‘ (oder de icona) – dann fließt der Strom der Gnade optisch weiter hin zum Betrachter in jeder Gegenwart (der so an der heilsamen Schau partizipiert, und sei es aus Versehen). Was zeigt sich dann? Was wäre der ‚Bildakt‘, also die Performanz des Bildes? Es ist nicht nur Medium der Theologie, schon gar nicht nur Lehrillustration. Wird es zum Medium eben des Blutstroms der Gnade, zum signum efficax (das gibt, was es darstellt, das weiterleitet, woraus es geworden ist)?

Man könnte noch mehr zu vermuten wagen: daß der Blutstrahl, vor allem die Tropfen auf des Cranachs Haupt, wandelnde Wirkung zeigt: die Synopse der Zeiten, die Rechtfertigung von Maler und Luther und auch eine Wandlung des Bildes. Irgendwie wird die Wirkung des gemalten Blutes zur Wirkung des Gemäldes – zumal wenn im Hintergrund eine heilswirksame Schau gezeigt wird, die mit der Schau des erhöhten Christus (natürlich im gen. obj.) interferiert. Die Frage ist dann, ob das Bild nur Mittel bleibt oder tragendes Medium der ‚communio in visione‘ wird. Wenn dem so wäre, würde sich jedenfalls das Bild als ebenso wirklich und wirksam wie ‚Wort und Sakrament‘ inszenieren – und darin der Schrift ebenbürtig werden. Genereller gesagt: die Deixis emanzipiert sich von der Lexis, indem das Supplement (mindestens) so wirksam wird wie das würdige Wort.

Riecht das dann nach Häresie? Nach zuviel der Emanzipation des Bildes vom Adiaiphoron zum wirksamen Medium der Gnade – zum Heilsmedium? Es scheint, als ob die Schlange über dem Haupt die (neue, begnadete) Identität des Malers darstellt (ex Christo) und das gemalte Blut zum ‚Ausfluß‘ des vergangenen und getrunkenen wird, auf daß die communio in visione wirklich wird – witzigerweise dann bei jedem, der das sieht (nolens volens).<sup>71</sup> Wer das einmal gesehen hat, kann es nicht mehr ungesehen machen. Auch die Theologie kann diese subversive ikonische Energie nicht mehr ungeschehen machen. Die Bildtheorie (in theologischer Perspektive) sollte demgegenüber nicht auf dem exklusiven Schriftprimat bestehen (– das könnte auch ökumenische Verständigungsperspektiven freisetzen). Nicht mehr nur Wort und Sakrament erscheinen dann als media salutis, anders als Luther meinte. Die Ebenbürtig-

<sup>71</sup> Die seit Augustin bekannte bildtheoretische Lesart des Abendmahls – trifft hier auf eine sakramentstheologische Lesart des Bildes.

keit von Cranach und Luther (im Bild als Bild) könnte sogar zu einer subversiven Asymmetrie werden zugunsten der wirksamen Schau dessen, was Cranach zu zeigen hat.

Gilt dann noch *sola scriptura* – oder sollte man irenischer vorschlagen: *non sola scriptura, sed etiam pictura*? Die vielbeschworene ‚Krise des Schriftprinzips‘ ist jedenfalls nicht mehr nur die Historisierung der Schrift (als Tradition), sondern die Herausforderung durch Bildmedien. Die Frage ist nur, ob man das ohne zu Zögern affirmieren sollte oder gar feiern, und sei es als ästhetische Auferstehung der Religion? Wenn Gegenwartskunst bis in den Film hinein als Aufhebung der Religion und als deren ästhetisch zeitgemäße Gestalt begriffen wird – läuft man damit Gefahr, der Kunst und ihren Verwandten allzu einvernehmlich zu begegnen. ‚I would prefer not to ...‘

## 5. Bildtheorie jenseits der Renaissance-Normen

Beltings Bildtheorie zeigte sich als (recht pauschale) Theologiekritik. Das Bild wird im *Widerstreit* von Lexis und Deixis verortet, die Bildtheorie selber ist streitbar, gegen die Theologie, für die Religion, für das Bild, gegen das Wort. Daher kann die Reflexion solch einer Bildtheorie auch keine neutrale Position einnehmen, nolens volens. In Beltings Theorie erscheint das Bild als Grund und Medium der Religionskritik (antiinstitutionell, antireformatorisch). Im besonderen ist seine Bildtheorie protestantismuskritisch angelegt und kritisiert daher die Cranach-Bilder als bloße Lehrbilder oder Illustrationen, so daß die Cranachbilder verkürzt werden auf Illustrationen theologischer Lehre. So zeigt sich, wie eine antitheologische Obsession den Blick ebenso verstellt wie die Reflexion. Die *negative* Dependenz (der Kunst von der Theologie) provoziert als Gegenbesetzung die normativ aufgeladene positive Independenzthese (der Autonomie der Kunst), mit der Nebenwirkung einer Dependenz der Religion vom Bild, oder zumindest der Theologie von der ‚eigentlich lebendigen‘ bildlich verfaßten Religion. Das Spiel von Dependenz und Independenz kann sc. so gespielt werden – die Hypothese der Interferenz hingegen läßt etwas mehr und anderes und dasselbe anders sehen.

Was Georges Didi-Huberman wohl zu Cranachs Blutstrahl der Gnade sagen würde? Seine Bildtheorie<sup>72</sup> ist anders, sehr anders und für manche sehr befremdlich. Denn er widersteht der dominanten Renaissance-Tradition ins Angesicht. Und das stört, verstört auch. Gegen die ‚apollinische‘ Traditionsgeschichte des Bildes in der Kunstwissenschaft setzt er *nicht* eine ‚dionysische‘, wie durchaus möglich wäre. Es scheint, als würde er dem dominanten Renaissance-Humanismus eine mehr oder weniger deutliche *christologische* Grundierung der Bildtheorie gegenüberstellen.

Er versteht das ‚Bild als Riß‘ zwischen Sinnlichkeit und Sinn, im Grunde als Riß in der Sinnlichkeit, und sieht diesen Riß inkarniert im ‚Tod des Fleisch

<sup>72</sup> G. Didi-Huberman, *Vor einem Bild*.

gewordenen Gottes<sup>73</sup> (so das entscheidende Schlußkapitel von ‚Vor einem Bild‘). Inkarnation und Passion werden zur Grundmetapher für das Bildereignis, mehr noch: der Tod des Fleisch gewordenen Gottes, das Kreuz rückt ins Zentrum seiner Aufmerksamkeit.

Maßgebend für seinen Blick ‚vor einem Bild‘ sind sog. ‚prototypische Ausnahmebilder‘<sup>74</sup> des Christentums, maßgeblich das Mandylion, die Veronika und das Turiner Grabtuch (seltsamerweise nicht der Schleier von Manopello).<sup>75</sup> Diese Bilder seien „pure Symptome“ (i.S. Freuds) als „ausgestellte Spuren von Göttlichem“<sup>76</sup>, und weder *Symbole* (im Sinne Cassirers oder Panofskys) noch *Aura*.<sup>77</sup> Damit unterscheidet er sie mit Benjamins Bestimmung: „Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser“<sup>78</sup>.

Bildtheoretisch wie theologisch bemerkenswert ist in Didi-Hubermans ‚Sagen vor einem Bild‘, daß es darum geht, sich von einem Modell zu befreien, das den Blick wie die Theorie gefangen hält: das der Repräsentation bzw. des Bildes als Repräsentation von etwas (etwa der ‚rechten Lehre‘, sei es die der Theologie oder die der Kunsttheorie der Renaissance-tradition). Es geht ihm darum, „die Schachtel der Repräsentation“ aufzubrechen<sup>79</sup>. Wenn Bilder etwas repräsentieren, bleiben sie Mittel zum Zweck. Entsprechendes gilt sc. auch für die Sprache als Unterbestimmung; sie ist mehr als Mittel zur Repräsentation. Sie ist in theologischer Tradition ‚Sprachereignis‘, wie im Gleichnis, Sprechakt oder Performanzmedium.

Wenn man diesen Modellwechsel auf das Bild bezieht, wird das Bild von einem Repräsentationsmedium zu einem Medienereignis, in dem Präsenz entscheidend ist (indes nicht ohne die Spur des Entzugs). Das Bild zeigt nicht

<sup>73</sup> A.a.O., 146ff.

<sup>74</sup> A.a.O., 193.

<sup>75</sup> A.a.O., 194. Vgl. Ph. Stoelger, *Das Bild als unbewegter Bewegter?*, 183-223.

<sup>76</sup> Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, 196.

<sup>77</sup> Das erinnert an die Figur des Messianischen, das Nahekommen des Reiches Gottes und dessen Ausstehen ‚trotz allem‘. Lyotard bestimmt das Sublime als „Ankunft eines Geschehnisses, das noch nicht angekommen ist, sondern im Geschehen gerade erst aufbricht“ (nach D. Mersch, *Ereignis und Aura*. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2002, 50; mit Bezug auf J.-F. Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: *Merkur* 424 (1984), S. 151-164, hier 152.) Vgl. Régis Debray, *Jenseits der Bilder*, 54: „Diese ‚Aura‘, deren Verschwinden Walter Benjamin auf Grund der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘ beklagte, ist nicht auf und davon, wie er befürchtete, sondern hat sich personalisiert. Wir vergöttern nicht mehr die Werke, dafür aber die Künstler“.

<sup>78</sup> W. Benjamin, *Das Passagen-Werk (1928-1929, 1934-1940)*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bände, Frankfurt a.M. 1983, 560; an Adorno 9.12.1938, in: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann u.a., Frankfurt a.M. 1972ff, Band 13, 1102; vgl. Mersch, *Ereignis und Aura*, 49.

<sup>79</sup> Didi-Huberman, 148.



Abb. 26: „Vision des hl. Bernhard mit Nonne“, Rheinland, 15. Jh., Federzeichnung auf Papier, Tusche, teils farbig laviert; H. 25, B. 18 cm, Museum Schnütgen, Köln, Inv.-Nr. M 340.

vor allem etwas zu einem Zweck, sondern es zeigt sich. Es ist, was es zeigt.<sup>80</sup> Das ist aus dem Abendmahl vertraut: Die Hostie ist, was sie zeigt, und bewirkt, was sie verspricht. Für die Bildwirkung heißt das: „(I)hre Wirksamkeit bestand also darin, ihre Prägungsmacht auf den zu übertragen, der sie verehrte, und auf diese Weise setzte sie in gewisser Hinsicht die Arbeit der Fleischwerdung mit einem Prozeß fort, der vor allem auf der Ebene des liturgischen Sakraments vollzogen wurde“<sup>81</sup>.

Es könnte sein, daß diese seltsame Einheit von Sein und Sinn, von Sein und Zeigen, auch die Pointe dessen ist, wenn ‚mit Blut gemalt‘ wird: nicht ‚etwas zeigen‘, sondern ‚Sichzeigen‘ wird zum Pointe des Bildes, zum punctum, zum Ereignis. Das muß man aber nicht als Aura feiern, man kann es auch zurückhaltender als Spur verstehen, um den Entzug in der Präsenz und die Präsenz im Entzug nicht kataphatisch zu feiern, sondern apophatisch anzudeuten. So wie die Spuren auf der Wand in der Wittenberger Predella, die Blutspur als Strahl der Gnade in Weimar oder wie das überbordende Blut in der Vision des hl. Bernhard (Abb. 26).

Didi-Huberman zufolge wird angesichts solcher Bilder die Frage obsolet, ob sie ‚schön‘ oder ‚geschmackvoll‘ sind. Das wären Fragen eines Renaissancehumanisten und der Kunstgeschichte in die ser Tradition. Aber wie spricht Didi-Huberman ‚vor‘ solch einem Bild? „Die Wahrheit der Fleischwerdung zerreißt die Wahrscheinlichkeit der Nachahmung, das Ereignis des Fleisches zerreißt die Idealgestalt eines Körpers. Doch worin besteht das Ereignis? Es ist der Tod, der Tod des Christengottes, den die Fleischwerdung überhaupt erst heraufbeschworen hat“<sup>82</sup>. Dieses Ereignis, ‚der Tod des Fleisch gewordenen Gottes‘,

<sup>80</sup> Im Sinne dessen wird die Sinnlichkeit der Schau des ‚Blutstrahls der Gnade‘ ungefähr so verständig, wie sie oben besprochen wurde.

<sup>81</sup> Didi-Huberman, Vor einem Bild, 197.

<sup>82</sup> A.a.O., 216; Vgl. G. Didi-Huberman, Der Tod und das Mädchen, 27-37. Hier böte sich ein Anschluß an Blanchots Imaginäres: das Imaginäre gegen das Symbolische zu entfalten (mit Lacan, gegen Cassirer und Panowsky).

werde im Meditationsbild *präsentiert*, exemplarisch in der Vision des Hl. Bernhard mit Nonne.<sup>83</sup> Hier identifiziere sich die Repräsentation „in absolut radikaler Weise mit ihrem Kriseneffekt, so als würde sie vom Partialeffekt einer Blutausgieung vereinnahmt“<sup>84</sup>. Diese *Blutausgieung*, die Eskalation des Blutstrahls, wird überbordend, formwidrig und bemerkbar in der Störung des ‚guten Geschmacks‘. Im Blick auf das Visionsbild schreibt Didi-Huberman: „Hier ist es, das Wesentliche: es bestand darin, den Körper mit dem Ereignis des offenen Fleisches zu überfluten, das heißt, mit dem Ausströmen der roten Flüssigkeit – Malfarbe zwar, aber ebenso entstellend wie Blut. Der Vorgang ist überflutend in dem Maße, wie das Ganze des Körpers jetzt auf den verletzten Teil zusammenschumpft. Denn hier wird der ganze Körper – das ganze Bild – Wunde. [...] Vielleicht wurde dieses Bild hergestellt, damit sich vor so viel Gewalt die Augen eines Frommen verschließen und ihm ‚das Herz bluten‘ lassen, wie es zahlreiche Mystiker des 14. Jahrhunderts gefordert haben“<sup>85</sup>. Die *Farbe* sei es hier „auf der das ganze Bildereignis lastet“. Sie „erleht. Sie beghert. Sie bittet inständig“<sup>86</sup>. Wie sie das tue, sei „das Geniale“ (!) des Bildes: in einem ‚Akt‘, dem ‚Akt der Salbung‘, sei das dickflüssige Rot auf eine Oberfläche aus Pergament gegossen worden.

Demgegenüber wirkt Cranachs ‚Lehrbild‘, das sich als Emanzipationsereignis des Bildes als Bild gegenüber der doctrina und entsprechenden Vorurteilen zeigte, deutlich feiner komponiert und inszeniert. Aber in einem wesentlichen Punkt konvergieren beide ‚Blutbilder‘. Das Bildereignis stellt nicht nur etwas dar, sondern scheint zu sein und zu werden, was es zeigt: eine Verselbständigung des Mediums vom Mittel zum Selbstzweck, in dem vergegenwärtigt wird, wovon die Oberfläche des Bildes handelt. Ob allerdings die Feier der Wunde und der Salbung den Betrachter so ins Bildgeschehen zu verstricken vermag, wie die Cranachkomposition?

Einleitend wurde das *Sprachproblem* benannt, die Schwierigkeit des Sprechens ‚vor einem Bild‘. Das zeigt sich hier nun nochmals so klar, wie nur möglich. Wie soll man sagen, was sich im Visionsbild zeigt? Und – was soll man zu Didi-Hubermans Sagen sagen? Ein blutbeflecktes Bild, nicht besudelt, sondern gesalbt? Eine ‚befleckte‘ Kunst – ein ästhetischer Schandfleck, zumindest für einen Renaissancehumanisten? Die Provokation ist offensichtlich. Und daher auch die Provokation, die Didi-Hubermans entsprechende Bildtheorie bedeutet. Läuft man damit nicht Gefahr, frommen Kitsch zu feiern? Mit dem besonnenen Maß auch Sinn und Bedeutung zu verschleiern? Die maßvolle Finesse von Cranachs Blutstrahl ist hier jedenfalls nicht zu finden. Auch nicht die Doppeldeutbarkeit der Predella mit ihrem Spiel der Spuren, dem Oszillieren von Hinter- und Vordergrund. Es geht nicht um die ikonische Energie des

<sup>83</sup> Didi-Huberman, Vor einem Bild, 216.

<sup>84</sup> A.a.O., 211.

<sup>85</sup> A.a.O., 211f.

<sup>86</sup> Ebd..

Bildes gegenüber der Lehre, sondern um den kalkuliert (?) kunstlosen Ausdruck einer Vision (des hl. Bernhard bzw. der Nonne).

In Didi-Hubermans Besprechung geschieht etwas Bemerkenswertes, was ein renaissancegetreuer Blick übersehen könnte. Insofern eröffnet seine Art zu sagen ein anderes Sehen als zuvor. Es öffnet die Augen für die Emanzipation der Farbe, der überbordenden Form, der Materialität und Präsenz, die hier zum Ereignis werden (können).

Wenn Belting das Bild gegen die Theologie ausspielte, wird hier das Bild eigenmächtig gegenüber der klassischen Kunstgeschichte. Und darin liegt ein Hinweis auf das Verhältnis von Kunst und Religion: nicht die Kunst als Aufhebung der Religion zu feiern, sondern die teils seltsamen Eigenarten der Kunst sehen und ertragen zu können, ohne gleich normative Kunstgeschichte oder theologische Denkgewohnheiten als ‚Geländer des Urteils‘ zu bemühen.

Mit Charme hat das nicht allzuviel zu tun. Weder der Blutstrahl noch das Visionsbild sind besonders charmant. Das eine ist raffiniert und subversiv, wie mir scheint; das andere fast grob und überbordend. Aber diese Blutbilder sind Beispiele von durchaus kunstvollen Grenzverletzungen: Die Grenzen reiner reformatorischer Lehre oder die des humanistischen Geschmacks werden hier gründlich verletzt. ‚Schön‘ ist das nicht gerade. Aber es sind Wegweiser für die Emanzipation des Bildes vom Wort, des Zeigens vom dominierenden Sagen, der Kunst von der rechten Lehre. Das sehen und wie Didi-Huberman zeigt auch sagen zu können, wäre ja nicht wenig. Birgt es doch einen nachhaltigen Wahrnehmungsgewinn.

### Literaturverzeichnis:

- Alberti, Leon Battista: Drei Bücher über die Malerei (Della pittura), in: Ders., Kleinere kunsttheoretische Schriften, hg. v. H. Janitschek, Wien 1877.
- Belting, Hans: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste, München/Berlin/London/New York 2002.
- Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2004.
- Macht und Ohnmacht der Bilder, in: P. Blicke (Hg.), Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte. Historische Zeitschrift (Beiheft) 33, 2002, 11–32.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk (1928–1929, 1934–1940), hrsg. von Rolf Tiedemann, 2 Bände, Frankfurt a.M. 1983.
- Boehm, Gottfried: Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor, in: ders. (Hg.), Homo Pictor, Leipzig 2001.
- Debray, Régis: Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland, Berlin 2007.
- Les communions humaines. Pour en finir avec ‚la religion‘, Paris 2005.
- Dieu, un itinéraire, Paris 2001.
- Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident, Paris 1992.
- Das echte Bild. Bilderfragen als Glaubensfragen, München 2006.

- Denzinger, Heinrich (Hg.): Compendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen, hrsg. v. Heinrich Denzinger und Peter Hünermann, Freiburg 1991.
- Didi-Huberman, George: Der Tod und das Mädchen. Literatur und Ähnlichkeit nach Maurice Blanchot, in: Trajekte 9 (2004), 27–37.
- Vor einem Bild, München 2000.
- Fischer, Stefan: ‚Der Garten der Lüste‘ von Hieronymus Bosch. Ansätze und Methoden der Forschung, 2001/2007.
- Fraenger, Wilhelm: Hieronymus Bosch, Basel 1991.
- Friedländer, Max J.: Altniederländische Malerei, Berlin 1924.
- Kierkegaard, Sören: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken, hrsg. von Emanuel Hirsch, Gütersloh 1982.
- Lyotard, Jean-François: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 424 (1984), S. 151–164.
- Marijnissen, Roger H.: Hieronymus Bosch, Das vollständige Werk, Köln 1999.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2002.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München und New York 1980.
- Ohly, Friedrich: Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst, Münster, 1985.
- Rancière, Jacques: Politik der Bilder, Berlin 2005.
- Stoellger, Philipp: Das Bild als unbewegter Bewegter? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie, in: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Affekt und Evidenz*. München 2008, S. 183–223.
- Wenz, Gunther: Das Schriftprinzip im gegenwärtigen ökumenischen Dialog zwischen den Reformationskirchen und der römisch-katholischen Kirche. Eine Problemskizze, in: H.H. Schmid/J. Mehlhausen (Hg.), *Sola Scriptura*. Das reformatorische Schriftprinzip in der säkularen Welt, Gütersloh 1991, 304–316.
- Wirth, Jean: Hieronymus Bosch: Der Garten der Lüste. Das Paradies als Utopie, Frankfurt a. M., 2000.

2923-2639

THOMAS ERNE / PETER SCHÜZ (HRSG.)

DER RELIGIÖSE CHARME  
DER KUNST

FERDINAND SCHÖNINGH

PADERBORN · MÜNCHEN · WIEN · ZÜRICH

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Titelabbildung: Wilkens, Ben: Auferstehung © VG Bild-Kunst, Bonn 2011



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Anna Braungart, Tübingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier © ISO 9706

© 2012 Ferdinand Schöningh, Paderborn  
(Verlag Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.schoeningh.de](http://www.schoeningh.de)

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede  
Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung  
des Verlages nicht zulässig.

Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn

ISBN 978-3-506-77185-8

## Vorwort

„Religiöser Charme der Kunst – ästhetischer Charme der Religion?“ – unter diesem Titel veranstaltete das EKD-Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart vom 9. bis 11. April 2010 eine öffentliche Tagung in der Evangelischen Akademie in Hofgeismar. Eine zweite Forschungstagung fand unter dem gleichen Titel vom 1. bis 2. Oktober 2010 in den neuen Räumen des Kirchenbauinstituts in der Alten Universität in Marburg statt, wo der Fachbereich Ev. Theologie der Philipps-Universität seinen Sitz hat. Philosophen, evangelische und katholische Theologen, Kunstwissenschaftler, Künstler und Kuratoren kamen zusammen, um in der Debatte um das Verhältnis von Kunst und Religion eine neue Runde einzuläuten. Der frei zur Verfügung gestellte Begriff des Charmes erwies sich bei nahezu allen Beiträgen als überaus fruchtbar und horizont eröffnend. Mit dem Begriff des Charmes scheint eine Kategorie gefunden zu sein, die im Diskurs zwischen Kunst und Religion ein neues differenziertes Verständnis dieser komplexen Beziehung erlaubt. Das vorliegende Buch stellt die gesammelten Ergebnisse und Beiträge der beiden Tagungen zusammen.

Zahlreiche Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter wirkten bei der Durchführung der beiden Tagungen und im Zusammenhang mit dem Buchprojekt mit. Herzlich gedankt sei Simone Oehlmann und Ingrid Witzel für Hilfe bei der Tagungsorganisation, Claudia Breil für Bildrecherchen, Sebastian Werner, Stefan Geil, Kristof Weisheit und Florentine Grünwald für die Durchsicht der Texte. Besonderer Dank gilt Susan Gildersleeve, sie hat die Gattung der Ideengrafik entwickelt und sie in diesem Buch mit den Sätzen verbunden, die ihr die Autoren als Konzentrat ihrer Texte zugesandt haben. Herrn Dr. Jacobs und Frau Tenge-Borkowski vom Verlag Schöningh danken wir herzlich für die gute Betreuung des Buchprojekts.

Finanziell wurde die Forschungstagung in Marburg und der Druck dieses Bandes großzügig von der Fritz-Thyssen Stiftung unterstützt.

Marburg, im Mai 2012

ThomasErne  
Peter Schüz

# Inhalt

Einführung: Charme zwischen Kunst und Religion .....	11
<i>Thomas Erne/Peter Schüz</i>	
<b>I. Charme als religiöse und ästhetische Kategorie der Transzendenz ..</b>	<b>17</b>
Der ästhetische Charme der christlichen Religion .....	19
<i>Thomas Erne</i>	
Transendenzen der Kunst .....	37
<i>Martin Seel</i>	
Kunst – die ansprechende Sprache der Religion .....	53
<i>Wilhelm Gräß</i>	
Mystik und Religion im Medium des Bildes .....	69
<i>Klaus Sachs-Hombach</i>	
<b>II. Charme als Bezauberung in Bild, Präsenz und Blick .....</b>	<b>87</b>
Bildtheologie jenseits der Inhaltsdeutung .....	89
Zwischen christlichen Bildkonzepten und Kunst der Moderne	
<i>Reinhard Hoeps</i>	
Zwischen Kunst und Religion .....	107
Sprachprobleme ‚vor einem Bild‘	
<i>Philipp Stoellger</i>	
MännerBlicke – FrauenBlicke .....	141
Kunstwissenschaftliche Bemerkungen zu Blick-Beziehungen und Blick-Räumen	
<i>Monika Leisch-Kiesel</i>	
Charmelose Kunst .....	159
Die Autonomie der Kunst als Selbstbanalisierung?	
<i>Jörg Lauster</i>	

<b>III. Der Charmebegriff in ideengeschichtlicher Perspektive</b> . . . . .	175
Religiöse Kunst und säkulare Kultur . . . . .	177
Thesen im Anschluss an Hegel und Schleiermacher <i>Gunter Scholtz</i>	
Glanz und Ermattung . . . . .	201
Über die Verklärung als Bezugspunkt von Kunst und Religion <i>Markus Kleinert</i>	
Kunst als Glaubenssache . . . . .	219
<i>Wolfgang Ullrich</i>	
Die Wollust der Kunst und die Liebkosung der Religion? . . . . .	237
Eine Erkundung <i>Klaas Huizing</i>	
<b>IV. Autonomie und religiöser Charme in der Gegenwartskunst</b> . . . . .	253
Auf der Suche nach dem religiösen Charme der Kunst . . . . .	255
<i>Ben Willikens und Peter Schütz im Gespräch</i>	
Ruhe und Weite. Räume der Nachdenklichkeit und Spiritualität in der Architektur der Gegenwart . . . . .	275
<i>Peter Zumthor im Gespräch mit Peter Schütz und Thomas Erne</i>	
„The Holy Artwork“? . . . . .	287
Zur Annäherung der Kirchen an die zeitgenössische Kunst <i>Hubert Locher</i>	
Die Sichtbarkeit der Religionen im öffentlichen Raum als Thema der Gegenwartskunst . . . . .	305
<i>Johannes Stückelberger</i>	
Happy Hardcore auf der Orgel und ein musealer Andachtsraum . . . . .	323
<i>Rein Wolfs</i>	
<b>Bildquellen</b> . . . . .	327
<b>Autorinnen und Autoren</b> . . . . .	331

## EINFÜHRUNG