

LITERATURBERICHT

Gehört christliche Kunst der Vergangenheit an?

Zur christlichen Ikonographie heute

Einen Gedanken in Bilder und Formen zu kleiden heißt, ihn zu komprimieren und seine der direkten Aussage unzugänglichen Bestandteile in Symbole zu fassen. Wie etwa eine Versteinerung die Schichten und Perioden der Erdgeschichte bezeichnet, so legt ein bildgewordener Gedanke gerade in seiner Determiniertheit geistesgeschichtliche Strukturen bloß: abgekürzt ist in ihm vieles aus der Gedankenwelt seiner Zeit enthalten. Seismographisch signalisiert er die Umschichtungen seines Lebenskreises.

Was vom Kunstwerk allgemein gilt, gilt besonders vom sakralen Kunstwerk. Denn Heilsgeschichte, nicht einfachhin Geschichte ist sein Gegenstand. Es spiegelt Glaubensinhalte und ihre Auslegung, steht damit also in permanenter Spannung zwischen Zeitlichem und Zeitlosem. Durch diese gleichbleibende Voraussetzung ist das sakrale Kunstwerk besonders geeignet, den Grad der Anverwandlung zu kennzeichnen, den sein Gegenstand durch die Jahrhunderte hin erfährt.

Die christliche Ikonographie, die Lehre von den christlichen Bildinhalten, genießt daher das besondere Interesse von Theologie und Kunsthistorik. Dies hat H. Lützeler 1936 vorausgesehen und gefordert. Eine Fülle von Spezialuntersuchungen dringt seither tiefer in die Probleme dieser Disziplin ein. Zwei jüngst erschienene Standardwerke fassen, jedes auf seine Weise, die bisherigen Ergebnisse zusammen, zeigen neue Wege vergleichender Kunstbetrachtung und legen den Grund für künftige Untersuchungen.

*

Das „*Lexikon der christlichen Ikonographie*“ wurde von Engelbert Kirschbaum SJ (†) konzipiert und bis zum 2. Band redigiert. Zahlreiche Fachwissenschaftler behandeln in etwa 3500 Stichworten ohne konfessionelle oder regionale Beschränkungen alle christlichen Bildthemen vom ersten Auftreten an, wobei zentrale Themen als solche hervorgehoben sind. Die ersten vier Bände enthalten allgemein christliche und biblische Bildthemen, zwei weitere sind der Ikonographie der Heiligen und den Registern vorbehalten. Das Gesamtwerk wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Stiftung Volkswagenwerk gefördert; die Bände I (A–E, 1968), II (F–K, 1970) und III (L–R, 1971) sind bereits erschienen¹.

¹ Rom–Freiburg–Basel–Wien, Herder, Bd. I 720 Sp., Ln. DM 138,–; Bd. II 716 Sp., Ln. DM 138,– (Subskr.-Pr.); Bd. III 578 Sp., Ln. DM 138,– (Subskr.-Pr.).

Gertrud Schiller legt unter dem Titel „*Ikonographie der christlichen Kunst*“ eine fünfbandige systematische Gesamtdarstellung vor. Diese ist nicht, wie das Lexikon, stichwortartig aufgebaut, sondern ordnet ihr Material nach heils geschichtlichen Ereignissen und Symbolen. Die Stiftung Volkswagenwerk und die Wissenschaftliche Stiftung Hamburg haben dieses Werk gefördert; die ersten drei Bände (I, 1966: Christi Leben und Wirken; II, 1968: Passion; III, 1971: Auferstehung) sind erschienen², zwei weitere werden die Trinität, Ekklesia, Maria, das Alte Testament, die Apokalypse und das Weltgericht behandeln.

Die beiden bedeutenden Werke sind somit von gegensätzlichem Aufbau. Das Lexikon bietet auf engstem Raum ein Maximum an Information sowohl über das Quellenmaterial als auch über die wichtigsten bildlichen Ausformungen des betreffenden Gegenstandes. Der Text ist schwer lesbar und nur sparsam illustriert, wird jedoch durch zahlreiche Querverweise erschlossen. Die systematische Ikonographie dagegen wählt Thema und Detail zugunsten der Lesbarkeit aus und sucht auch den weiteren Umkreis jedes Grundgedankens abzustecken. Hierbei ist ein reicher Tafelteil so ausgewählt, daß er auch separat und mit Gewinn benutzt werden kann.

*

Ein konkretes Beispiel scheint geeignet, die gegensätzliche, sich andererseits vielfach berührende Darstellungsweise der beiden Werke darzulegen: die tiefe, sehr heterogener Ausformungen fähige Symbolik des Baumes. Zu allen Zeiten wurden ja Bäume, teils als Ort in ihnen waltender Gottheiten, teils als Sinnbild des Kosmos und des Menschenlebens verehrt. Im Neuen Testament erscheinen die Bilder vom fruchtbaren Senfkorn und vom unfruchtbaren Feigenbaum, und auch uns Heutigen ist der Baum mehr als nur ein Stück Biologie. Um so leichter eröffnet er einen Zugang zu der um ihn kreisenden christlichen Bildthematik.

G. Schiller geht auf Baumdarstellungen im größeren Zusammenhang ein. Heilsgeschichtlich sind diese in Geburt und Tod Christi, in Wurzel Jesse und Kreuzesbaum begründet. Vieles bleibt daher ungesagt, was allgemein religiengeschichtlich von Interesse gewesen wäre; daß Palme und Lorbeerbaum dem Apollon, dem Zeus die Eiche, der Ulbaum der Athena heilig waren und daß es diesen Kulen wie dem Christentum nicht um den Baum, sondern um die Gottheit ging. Auch der christliche Paradieses- und Lebensbaum hat bei den Griechen einen Vorläufer, die Siegespalme, gehabt.

Spätantike Baumdarstellungen, die sich im engeren Sinn christlich aufschlüsseln lassen, leiten bei G. Schiller das Thema ein. Theodosianische Diptychen zeigen den Lebensbaum als Auferstehungszeichen, und auf frühchristlichen Sarkophagen erscheint die wichtige Antithese des noch belaubten und des schon von der Axt bedrohten Baumes, ein Hinweis auf Johannes' Bußpredigt; bis ins Mittelalter wirkt dieser Gedanke nach. Wurzeln dieses Motivs liegen zugleich auch, worauf G. Schiller nicht eingeht, im Mithras-Kult: der Fackelträger Cautes ver-

² Gütersloher Verlagshaus, Gerd Mohn, Bd. I 484 S., Ln. DM 120,-; Bd. II 671 S., Ln. DM 140,-; Bd. III 604 S., Ln. DM 165,- (Subskr.-Pr.).

körpert als grünender Baum das aufgehende Licht des Tages und des Jahres; zusammen mit seinem Gegenbild Cautopates, dem verderrenden Baum des sinkenden Lichts, läßt er Menschenleben und kosmische Gezeiten miteinander in Beziehung treten. Formal scheint die Art, wie Mithras von ihnen flankiert wird, in den neben Christus gekreuzigten Schächern nachzuklingen, neu gefaßt allerdings vor dem Hintergrund des Lebens- und des Erkenntnisbaumes.

Diese Antithese ist auch literarisch in Ansätzen nachzuweisen. Am Beginn von Dantes Göttlicher Komödie steht das Bild der Selva Oscura, des unwegsamen Waldes der Sünde; eines sich vervielfachenden dürren Baumes also, zu dessen vollem Sinngehalt letztlich das Bild des rettenden Weges (Joh 14, 6) hinzugehört. Bereits im griechischen Mythos sind Baum und Weg miteinander verknüpft: selbst einem Herakles wird es schwer, den Weg zum Lebensbaum der Hesperiden zu gehen. G. Schiller enthält sich jedoch literarischer und mythologischer Parallelen, um desto ausführlicher auf den Kern des Gedankens, die Adam-Christus-Antithese, einzugehen; „von einem Baume kam der Tod, von einem Baume sollte das Leben erstehen“. Eine Kreuzlegende besagt ja, Schößlinge des paradiesischen Lebensbaumes seien aus Adams Grab hervorgesprossen, um dann das Holz für Christi Kreuz zu liefern.

Dieses muß also antithetisch gesehen werden. Ast- und Palmschuppenkreuze werden seit dem 6. Jahrhundert dargestellt; die spätromanische Buchmalerei zeigt, wie das Todeskreuz von einem grünen Astkreuz überlagert wird. Nun tritt auch das kosmische Symbol des Weltenbaumes auf, der Himmel und Erde miteinander verbindet und so auf den Neuen Himmel, die Neue Erde vorausweist. Im 13. Jahrhundert geben die Kreuzbetrachtungen des Bonaventura der Passionsvorstellung neue Nahrung; Stilisierungen werden aufgegeben, Baumkreuze natürlichen Bäumen, Wein- und Rosenstöcken angenähert. Analog gilt der Kelch als ein von Paradieseströmen gespeister Lebensbrunnen, wiederum eine bereits spätantike, auch dem Mithras-Kult eigentümliche Vorstellung.

Endlich wird das Baumkreuz auch eucharistisch gedeutet; die spätgotische Kunst sieht in den Blüten dieses Baumes sowohl die Wunden Christi als auch die durch Christus Erlösten. Gotische Vesperbilder zeigen die Madonna mit dem Kind und zugleich mit dem im Lebensbaum Gekreuzigten; Triumphkreuze der Gotik werden als Lebensbäume, mit Adam und Eva als Gegenpol, ausgebildet. Noch das Spätmittelalter unterscheidet bildlich zwischen dem verderrenden Baum der Erkenntnis und dem grünenden Baum des Lebens, deren konträre Früchte Eva und Maria sind. Welcher Verästelungen dieser heilsgeschichtliche Grundgedanke seit der Spätantike fähig ist, wird bei G. Schiller in instruktiver Weise gezeigt.

Das „Lexikon der christlichen Ikonographie“ dagegen behandelt, seiner Konzeption entsprechend, Baumdarstellungen nur stichwortartig und in konzentrierter, oft zu allgemeiner Form, die eine durchgehende Lektüre nicht möglich macht. Die altorientalische Vorstellung vom Kosmischen Baum habe die christliche Baumsymbolik stark beeinflußt; so werde der Baum zum Sinnbild göttlichen und menschlichen, ewigen und zeitlichen Lebens. Näher wird dann jedoch auf den

Baum der Erkenntnis und den des Lebens eingegangen; alle wichtigen Bild- und Schriftquellen sind erwähnt. Auch finden manche anderen Details, die für G. Schillers abweichende Darstellungsweise nebensächlich bleiben mußten, Erwähnung; so die spielerische Marginalie der schwarzen und der weißen Maus, die, an den Baumwurzeln nagend, Tag und Nacht und Menschenleben verkörpern. Ferner werden Monstranz und Leuchter als aus der Lebensbaum-Symbolik kommend verständlich gemacht; die Linie ließe sich bis zu dem (hier nicht erwähnten) Weihnachtsbaum verlängern. Endlich klingt eine Lebenssymbolik im engeren Sinne an: die Geburt Mariens wird Anna unter einem Lorbeerbaum als Fruchtbarkeitssymbol verkündigt; bei der Ruhe auf der Flucht ist die Palme nicht nur Siegeszeichen, sondern zugleich ein Bild der Erquickung.

*

Das lebensvolle und plastische Bild des Baumes hat, worauf in keinem der beiden Werke ausdrücklich eingegangen wird, offenbar zu allen Zeiten eine starke anverwandelnde Kraft entwickelt. Noch Hans Carossa vergleicht das Menschenleben mit einem gefällten Baum, mit einem Vogelnest, das der Herbst preisgegeben hat. Aber auch etwa Zachäus, der auf frühchristlichen Sarkophagen aus äußerlichen Gründen einen Baum ersteigt, scheint von tieferer Sinngebung erfüllt zu sein.

Bemerkenswert sind ferner die architektonischen Konsequenzen der Lebensbaumvorstellung, beginnend bei den ägyptischen Papyrussäulen und endend bei Rundbogenstellungen in Ravenna und Istanbul, deren vegetabile Säulenkapitelle in Wände von reichem Rankenwerk übergehen. Der Lexikonartikel zeigt auf Abb. 2 ein frühmittelalterliches Relief mit Säulen, deren Fußpunkte wurzelartig mit zwischengestellten Bäumen und Kreuzen verwachsen sind.

Auf diese Weise wird der Leser und Bildbetrachter, nicht nur im Hinblick auf die Baumsymbolik, zum eigenen Weiterdenken angehalten. Die Literaturverzeichnisse beider Werke stehen ihm hierbei zur Seite. Gerade durch die Verschiedenartigkeit ihrer Blickpunkte ergänzen sich beide Werke auf das glücklichste; sie breiten nicht nur ein reiches Material aus, sondern schärfen dem allgemein Interessierten wie dem Spezialisten den Blick für ikonographische Zusammenhänge.

Daß allerdings beide Werke an der Schwelle unseres Jahrhunderts, meist sogar schon weit davor haltmachen, bedeutet einen entscheidenden Mangel. Eine Einbeziehung der modernen Kunst hätte freilich den Rahmen des Möglichen gesprengt und eine Beschäftigung mit Gauguin, Nolde, Rouault und Masereel, und, um beim Kreuzesbaum zu bleiben, mit direkter und indirekter Kreuzessymbolik unserer Tage erfordert. Etwa mit der Pop-Art, die einen H. C. Westermann (Chicago, 1960) dazu bringt, als Früchte des Kreuzes Coca-Cola-Flaschen zu erblicken. Die Hintergründigkeit des alltäglichen Gebrauchsartikels entlarvt hier die Entleerung der alten Symbolik und damit letzten Endes die Leere der heutigen Zeit.

Beide hier vorgestellten Werke beschränken sich also auf eine christliche Ikonographie im engeren Sinn; um im Bilde des zufällig ausgewählten Stichwortes

zu bleiben: auf den Stamm, während die vordchristlichen, auf die christliche Kunst hinführenden Wurzeln ebenso wegbleiben müssen wie die noch weithin im Unge- wissen liegende Krone.

*

Eine Ikonographie der christlichen Kunst auf die Moderne auszudehnen, hätte daher nicht bei Einzelerscheinungen stehenbleiben können, sondern wäre ins Grundsätzliche, nämlich in die Klärung der heutigen Situation eingemündet. Der moderne Künstler lässt die traditionellen, gemeinschaftsstiftenden Symbole ver- blassen und befindet sich auf der Suche nach neuen. Daß er diese in sich selbst sucht, worauf etwa die psychedelische Kunst hinzuweisen scheint, wirkt ermutigend, gerade in einer Zeit, die „das Leben auf Betrieb reduziert, die Freiheit auf Freizeit, das Glück auf Komfort, die Menschlichkeit auf ein humanitäres Sozial- programm“ (H. Freyer, 1955). Trotz aller Begleiterscheinungen ermutigend ist es ferner, daß es noch nie so viele Künstler gab und die Freiheit ihrer Zielsetzung noch nie so groß war wie heute. Anlaß zur Hoffnung besteht endlich darin, daß jedes echte Kunstwerk, nicht nur dasjenige mit christlichem Bildthema, auf den Neuen Menschen vorausweist – wie er einmal werden soll, nicht wie er ist – und damit seiner Grundstruktur nach ein religiöses Anliegen hat (R. Guardini, 1948).

Ein weiteres, ebenfalls jüngst erschienenes Werk ist in der Lage, die angedeu- teten Lücken der besprochenen ikonographischen Werke zu schließen. Herbert Schade SJ legt unter dem Titel „*Gestaltloses Christentum? Perspektiven zum Thema Kirche und Kunst*“, erschienen in der enzyklopädischen Reihe „*Der Christ in der Welt*“³, eine gedrängte Gesamtschau heutiger Tendenzen vor. Er sieht in der Identitätskrise einen Grundvorgang der modernen Kunst: ist der Gegen- stand ein Konsumartikel, oder enthält er eine Mitteilung?, so fragt die Pop-Art, Welt und Schöpfung in Frage stellend. Gerade auch christliche Bildthemen sind nicht frei von Zwiespältigem; ein anonymes Christusbild tritt hervor, das Abso- lute wird gestaltlos und zum Bild der Verlassenheit, der Entleerung.

Schade macht zunächst die Stufen dieses Säkularisierungsvorganges deutlich. Der Realismus beschränkt sich auf die sichtbare Welt, der Impressionismus in abermaliger Verengung auf den optischen Reiz der Lichtvibration. Schrittweise verschwindet dann das Menschenbild; der Mensch, nur noch ein Sektor der Welt, zelebriert sich selbst. Diese seine Isolierung setzt Kräfte der Tiefe frei, die in übergreifender Weise bildwirksam werden und die Person als solche im- mer weniger darstellungswürdig erscheinen lassen. Angst und Eros, neue Erfah- rung von Zeit und Geschwindigkeit, von Licht und Materie werden zum Selbst- wert und saugen gleichsam die menschliche Gestalt ein: ihre an der Oberfläche zurückbleibenden Überreste werden zur Würde des Kunstwerks erhoben.

Da der moderne Mensch sich in dieser Weise fragwürdig wird, kommt der modernen Kunst die grundlegende Funktion zu, mittels der Form sein Ich und seine Umwelt zu sondieren. Sofern qualitativ relevant, erfüllt die moderne Kunst diese

³ Aschaffenburg, Pattloch 1971, 254 S., brosch. DM 9,-.

Funktion; sie läßt das Bild des Menschen zwar gebrochen, ihn selbst jedoch in elementarer Weise anwesend erscheinen, gewissermaßen in einer absoluten Fragehaltung befindlich. Die moderne Malerei macht nicht nur vorpersonale Ordnungsstrukturen des Daseins sichtbar, sie legt auch innere Erfahrungen, verborgene Lebensrhythmen frei. Das Unerfahrbare wird hier ein Wesensbestandteil des Humanen, was letzten Endes einer Wiederentdeckung des metaphysischen Charakters jeder Kunst gleichkommt.

Auf diese tiefe Verwandtschaft zwischen Religion und Kunst weist H. Schade eindringlich hin. Die Religion bedarf der großen Gestaltung, und die Kunst kommt nicht ohne letzte Bindung und Ordnung aus. Daß aber in der Neuzeit gerade die subjektive Erfahrung des Unsichtbaren zum Hauptthema wird, bedeutet Ermutigung; denn in vielen scheint ein – zwar noch diffuses – neues Gefühl für das Sakrale zu entstehen. Man fühlt sich hierbei an den Kult des Unbekannten Gottes erinnert, dem Paulus in Athen begegnet (Apg 17, 16 ff.); oder an Strömungen innerhalb des Buddhismus, die gegen eine anikonisch-symbolistische Tendenz dem neuen, personal geformten Gottesbild zum Durchbruch verhelfen.

Somit fehlt es laut Schade nicht an Formen, wohl aber an einer verbindlichen Weltschau. Die Kirche weiß zu all den „Ismen“ der heutigen Kunstszenerei zu wenig zu sagen. Sie sollte es fördern, wenn ein Künstler in sich und seiner Umwelt Urbilder sieht und neu gestaltet, um so die Fülle des Lebens neu im sakralen Bereich zu verwurzeln. Die große Unruhe in Kirche und Kunst ist fruchtbar, und die Welt als Mitteilung – nicht als pures Kräftereservoir – bleibt der Prüfstein des Kunstwerks.

Die anregende Lektüre des auf breiter Basis informierenden Buches, dem leider ein Sachregister fehlt, läßt immer wieder an H. Sedlmayrs „Verlust der Mitte“ denken. Doch die Fragestellung ist dort eine andere; Sedlmayr sieht die Freiheit vom Überkommenen als eine Leere, die ins Sinnlose abzugleiten droht. Schade bewertet dagegen das Freigewordensein für ein Neues, Tragfähiges, ohne freilich die Gefahren und Fehlansätze zu erkennen. Wer sich mit Fragen der Gegenwartskunst im allgemeinen oder mit christlicher Ikonographie im speziellen beschäftigen will, sollte hier beginnen.

Dieter Ahrens