

LITERATURBERICHT

Kunst in Poetischer Dogmatik

Die Religion in der Kunst von heute

„In den letzten fünfzehn Jahren hat es in den christlichen Kirchen zahlreiche Initiativen gegeben, die das Geistige mit künstlerischen Ausdrucksformen konfrontieren. Horst Schwebel machte schon vor einigen Jahren allein in den evangelischen Kirchen der Bundesrepublik über 135 Kunstaussstellungen aus. Wieland Schmieds Berliner Ausstellungen ‚Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde‘ (1980) und ‚Gegenwart/Ewigkeit‘. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit‘ (1990) haben souverän gezeigt, wie lebendig das Numinose, das Spirituelle, das Religiöse in der Kunst von heute ist.“¹ Diese Tendenz hält an². 1998 war in Würzburg, Paderborn und Regensburg die Ausstellung „Moderne Kunst aus dem Vatikan“ zu sehen. Im Katalog der Ausstellung ist den Malereien von Dali, Rouault, Ernst, Sutherland, Münter, den Graphiken von Ensor, Chagall, Dix, Marini und Manzù, sowie einer Skulptur von Wotruba ein Dialog zwischen Papst Paul VI. und Jean Guitton über die Schönheit (1967) vorangestellt: „Ja. Die Kunst darf sich dem Hauch des Heiligen Geistes nicht verschließen. Die Welt, in der wir leben, bedarf der Schönheit, wenn sie nicht in Hoffnungslosigkeit versinken will.“³ Es blieb nicht nur bei schönen Worten. Paul VI. gründete 1973 eine Sammlung klassischer Moderne, die mehr als 700 Werke von 250 Künstlern umfaßt. Meßgewänder von Matisse und kubistische Arbeiten von Jacques Villon, dem Bruder von Marcel Duchamp, der mit seinem Flaschentrockner (Ready-Made 1914) die Kunstwelt revolutionierte, zeigen den Geist der Sammlung an: keine Berührungsangst. So auch in der Ausstellung „Geistes Gegenwart“, wo das Diözesanmuseum für christliche Kunst in Freising kompromißlos den Spuren der Moderne folgte. Neben Münchener Künstlern (Geiger, Lehnerer, Weseley) waren Installationen des New Yorker Bill Viola zu sehen, dem im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt 1999 eine eigene Ausstellungsreihe gewidmet wurde. Auf den Spuren von Licht, Geist und Musik, dem Katalog⁴ liegt eine CD der ‚Klangskulptur‘ von J. Brunner und R. Ritz bei (eine Messe der Gegenwart: Missa Tempestatis; z. B. werden Klangquellen der Natur, etwa Regen, mit einem geflüsterten Sanctus gemischt), ist es den Machern (P. B. Steiner) gelungen, ganz nahe am Puls der Zeit zu sein. In Freising folgte im Jahr 1999 die Ausstellung „Schöpfung“⁵. Sie sollte an den Erfolg vom Vorjahr anschließen. Beide Ausstellungen erstrecken sich über mehrere Orte: die Karmelitenkirche im Zentrum Münchens, das Diözesanmuseum in Freising und die Heilig-Geist-Kirche in Landshut. Werden weitere Ausstellungen folgen?

¹ G.M. Roers, *Künstlerisches Sehen und Spiritualität*, in: *StdZ* (5/1996), 351f.

² F. Mennekens, *Zwischen Zweifel und Entzücken. Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert*, in: *StdZ* (9/1999), 630f.

³ J. Lenssen, H. Reidel, Ch. Stiegemann, *Moderne Kunst aus dem Vatikan. Papst Paul VI. und die Sammlung religiöser Kunst des 20. Jahrhunderts*. Regensburg 1998, 26.

⁴ P. Giloy-Hirtz, P.B. Steiner, *Geistes Gegenwart*. Stuttgart 1998.

⁵ P. Giloy-Hirtz, P.B. Steiner, *Schöpfung*. Stuttgart 1999.

Bildende Kunst – ein locus theologicus

Ein Versuch, in dieser Richtung weiterzudenken, sind die Arbeiten von Alex Stock, der an der Universität zu Köln Theologie und ihre Didaktik lehrt. Wer sich die Bilderwelt Stück für Stück erarbeitet, stößt auf theologische Fragen, die nur mit Mitteln der Kunst gestellt werden können. Stock treibt Theologie anhand von bildender Kunst und schreibt eine poetische Dogmatik, die dem ‚Hörer des Wortes‘ das Sehen erschließt. Die Idee dazu hatte er bereits Anfang der 80er Jahre. In einer neuen wissenschaftlichen Reihe, gemeinsam herausgegeben mit Reinhard Hoeps⁶, finden junge Theologen ein Forum, ihre Arbeit vorzustellen. So Johannes Rauchenberger, der die Kunst als theologischen Erkenntnisraum erschließt. Seine kunsthistorische Kompetenz ermöglicht es ihm, interdisziplinär zu arbeiten. Es geht ihm vor allem um die textlichen Referenzen, die den Bildern zu Grunde liegen. Eine Herausforderung an die Theologie also: „Ein Kunstwerk, so Panofsky, sei dann im wissenschaftlichen Sinne verstanden, wenn die Idee, die in ihm verborgen sei, erfaßt und das Werk durch sie in den kulturellen Kontext, dem es entstammt, reintegriert sei. Theologisch würde also ein solcher Reintegrationsprozeß die Kunst als ein Dokument eines – allerdings zeitbedingten – theologischen Sachverhaltes ausweisen.“⁷ D.h., ein Theologe kann sich nicht einfach nur auf schriftliche Quellen beschränken, sondern sollte angehalten sein, auch andere Quellen, z. B. Bilder und Skulpturen, in sein theologisches Forschen zu integrieren.

Vor mehr als zehn Jahren wurde noch angemahnt: „Der Stellenwert der Kunst in der Theologie und der Theologie im Bereich der Kunst droht aus dem Blick zu fallen.“⁸ Einige Theologen haben sich diese Mahnung zu Herzen genommen. Hier ist ein Fortschritt zu verzeichnen. Alex Stock etwa hat den Begriff des *locus theologicus* entwickelt. Er setzt sich von der christlichen Ikonographie ab, die in der romantischen Bewegung des 19. Jahrhundert als Wissenschaft entstanden ist. Die Kunst sei nicht einfach nur dazu da, bestehende Lehrsätze zu illustrieren oder zu begründen, sie kann eigenständiger Ort theologischer Entdeckungen sein⁹.

Theologische Kunstkritik

Schon Anfang der 90er Jahre hat Stock in einer beispiellosen Materialfülle im Rahmen eines Forschungsprojekts zur „Theologischen Theorie der bildenden Kunst in der Moderne“ eine Theologische Kunstkritik zwischen Tempel und Museum vorgelegt.

⁶ R. Hoeps, *Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes. Skulptur in theologischer Perspektive*. Paderborn 1999.

⁷ J. Rauchenberger, *Biblische Bildlichkeit. Kunst – Raum theologischer Erkenntnis*. Paderborn 1999, 53f.

⁸ Ch. Dohmen, Th. Sternberg, ... *kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch*. Würzburg 1987, 8.

⁹ „Sollte es sich hier um neue Wahrnehmungen und Einsichten handeln, die in den Diskurs der Theologie selbst eingreifen und ihn nicht nur für Liebhaber ornamental umspielen, dann wird die Theologie hier freilich mit dem Problem der Offenbarung, ihrer Abgeschlossenheit, ihres möglichen Fortgangs in privaten Offenbarungen und Visionen, mit dem Problem der wahren Lehre, ihrer Entwicklung, ihrer Alteration in Häresien, Blasphemien, Säkularisierungen konfrontiert. Aber vielleicht gehört zu den Entdeckungen, die mit der Kunst noch zu machen sind, auch die Entdeckung neuer Modi, mit diesen Problemen schöpferisch weiterzukommen.“ (siehe A. Stock, *Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie*. Paderborn 1996, 135.)

Herausgreifen möchte ich aus diesem Buch¹⁰ das zweite Kapitel. Es kommentiert die Kunstkritik dreier Jesuiten, die sich über ein Jahrhundert hin erstreckt und in den „Stimmen der Zeit“ (bis 1914 „Stimmen aus Maria Laach“) erschienen ist. Die Ära der einzelnen Autoren wird chronologisch dargestellt. P. Stephan Beissel SJ (1880–1908) habe – eine romantisch-nazarenische Idee aufnehmend (Overbeck, Cornelius, Veit, Schadow, Steinle u. a.) – den Bund der Kirche mit den Künsten beschworen und bedauere ihren Bruch mit der Moderne, die nicht mehr in der Lage sei, die Idealität Jesu darzustellen, sondern Gott auf das Menschliche reduziere. Für ihn sei eine von der Religion getrennte Kunsttätigkeit undenkbar, Vorbild bleibe für ihn der Stil der Gotik. P. Josef Kreitmaier SJ (1914–1941) habe schon 1915 die Frage nach einer spezifisch deutschen Kunst gestellt, und er mache auch keinen Hehl aus dem seiner Ansicht nach „verderblichen Einfluß des typisch französischen Impressionismus auf die deutsche Kunst.“ Dieser Stil sei nichts als *l'art pour l'art*, weil er die Dinge nur oberflächlich wiedergebe und deshalb eine Belehrung oder Erbauung des Betrachters ausschließe. So habe Lovis Corinth (1858–1925) „fast blasphemische Bilder“ gemalt und Fritz von Uhde (1848–1911) Jesus allzumenschlich dargestellt und so fort. Die Bilder der Expressionisten ordnet Kreitmaier unter die „Krankheitsbilder der modernen Zeit ein“. Vor beiden Stilrichtungen warne er seine Leser. Dagegen mache er in der Kunst der Symbolisten das Geistige aus (Hunt, Burne-Jones, Khnopff, Toorop, Klimt, Moreau, Redon, Böcklin, Hodler, Thoma, Stuck, Fidus u. a.), nicht ohne die parareligiöse Weltanschauung zu kritisieren, die dieser Kunst zugrundeliege. Kreitmaier stehe, so Stock, stellvertretend für jene „kulturelle Strömung im deutschen Katholizismus, die geradlinig auf die nationalsozialistische Kulturpolitik hinausläuft“¹¹. P. Herbert Schade SJ (1950–1988) nun setzte sich von den Positionen seiner Vorgänger ab¹². Weder postuliere er die Idealität der nazarenisch-gotischen Kunst, noch die Monumentalität des romanisch-byzantinischen Stils. Er entwickelte eine Kulturgeschichte anhand der „Ur-Bilder der Weltbegegnung“¹³. Leider berücksichtigt Stock nur die Jesuiten, die sich in den „Stimmen der Zeit“ mit Kunst befaßt haben. Hier handelt es sich aber nur um eine Auswahl. Dies mag die Tatsache belegen, daß der Kunsthistoriker P. Joseph Braun SJ (1857–1947) nicht erwähnt wird. Seine streng kunsthistorischen Werke sind ein Indiz dafür, daß es in der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum immer auch Wissenschaftler gab, die in keiner Weise ideologisch argumentierten¹⁴.

¹⁰ A. Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne*. Paderborn 1991. 368 S. (Siehe dazu die Rezension von J. Splett in: *TheoPhil* 67, Freiburg 1992, 622ff.) Das Buch (7 Kapitel) behandelt die Themen: Status Quaestionis (u.a. Bilderzweifel, Kunst- und Theologiegeschichte); Die Gefahren der Moderne (Ein Jahrhundert jesuitischer Kunstkritik); Tempel und Lichtspiel (von Beuron bis Uhde); Christliche und sakrale Kunst (Positionen im deutschen Nachkriegskatholizismus); Vom Geist der Avantgarde (Positionen zwischen Wien und Paris); Protestantische Bilderfreundschaft (Paul Tillich und die Folgen); Konklusionen (u. a. Kirche und Museum).

¹¹ A. Stock, *Zwischen Tempel und Museum*, a.a.O. 35.

¹² G. M. Roers SJ, *Ästhetik des Heiligen. Exemplarisch dargelegt am Werk H. Schades. Ein Beitrag zum Dialog zwischen Kunst und Kirche*. Frankfurt 1994. Mskr. 130 S.

¹³ Siehe auch die Rezension von J. Sudbrack SJ in *GuL* 6/1998, S. 473f. des posthum erschienen Buches von H. Schade SJ: *Lamm Gottes und Zeichen des Widders*. 1998.

¹⁴ z. B. J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*. Stuttgart 1943; *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient*, Freiburg 1907; *Deutsche Jesuitenkirchen* (Bd. I/II), Freiburg 1908/1910; *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit* (Bd. I/II), München 1922; *Der christliche Altar*, München 1924.

Vom Paganitätsgeruch des Bildes zur poetischen Dogmatik

Es stellt sich jedoch die Frage, ob die *Kunstkritik* den *Kunstwerken* überhaupt gerecht werden kann oder nicht vielmehr nur eine mögliche Weise u. a. sein kann, sich dem Kunstwerk zu nähern.

Vor allem Kleriker tun sich schwer mit der Kunst. Hier gerät die Kunst oft in ein schlechtes Licht. Warum? Weil Bilder den gültigen Glaubenssatz schon aufgrund ihrer Form hinterfragen. „Für den Bereich der Religion bedeutet dies, daß Bilder immer dann ‚stören‘, wenn es darum geht, Glaubensgut zu bestimmen bzw. zu wahren.“¹⁵ Nach 2000 Jahren Kirchengeschichte sind fast alle Sätze des christlichen Glaubens schon einmal formuliert worden, die meisten immer wieder neu. Wir leben also nicht mehr in der ‚christlichen Pionierzeit‘. Eine Frage wird nicht zum ersten Mal gestellt, höchstens in einer neuen Variante. Jedenfalls müssen wir die christliche Welt nicht neu erfinden und von vorne beginnen. Was aber von uns Christen erwartet wird, ist, das Evangelium so weiterzugeben, daß auch die nächste Generation gerne in einer christlichen Gemeinde und nach christlichen Werten lebt. Die klassisch gewordene christliche Ikonographie kann dies nicht leisten. Unsere ‚Kreuzzeichen‘ sind andere als z. B. die der Romanik, wo Jesus in der Bildschnitzerei als der König dargestellt wurde. Wir sollten zu einer Hermeneutik gelangen, die sich als Grenzgängerin zwischen Tradition und Moderne versteht. Dabei ist es wichtig, sich erst einmal die religiöse Strittigkeit der Bilder¹⁶ vor Augen zu halten. Bis in die Gegenwart tauchen altbekannte Argumente gegen die Bilder auf. Jede Form von Bilderfrömmigkeit strömt einen gewissen ‚Paganitätsgeruch‘ aus, den sie wohl auch nie los werden wird. Stock zeigt anhand von Johannes Damascenus auf, wie er die Bilderfrage zur Grundsatzfrage gemacht hat: „Alles ist Bild außer dem allem vorausliegenden, selbst bildlos-unsichtbaren Bildgrund, der Gott selbst ist. Aber schon der erste noch innergöttliche Hervorgang Gottes aus sich selbst in der Zeugung des Sohnes ist ein Bilden: der Sohn ist Bild des Vaters. Auch die innergöttlichen Gedanken, die Ideen der künftigen Dinge sind ein Bild. Die geschaffenen Dinge, aber auch das in der Schrift Geschriebene ist ein Bild“¹⁷ (Imag. Or. III 16–26). Dieser neuplatonische Ansatz kann in der heutigen Diskussion um das Bild eine wichtige Anregung sein, muß aber fortgeführt werden. Wer sich auf die geniale ‚Sprachschule als Sehschule‘ (G. Fuchs) einläßt, die Stock auf vier Bände hin (drei sind bisher erschienen) angelegt hat, kann die Wirren der Kirchen-Kunstgeschichte nachempfinden. „Keine Kunst. Aspekte einer Bildtheologie“¹⁸ (1996) kann ohne weiteres als Einführungs- und Studienbuch allen Theologen und Kunsthistorikern empfohlen werden: die Verwendung von Bildern läßt sich weder durch die ‚Machtergreifung der Theologen‘, noch auf rein ästhetische Anschauungen festlegen.

¹⁵ Ch. Dohmen, ... *kein Bildnis machen*, a.a.O. 21.

¹⁶ vgl. A. Stock, *Keine Kunst*, a.a.O. 22–44. ¹⁷ Ebd. 39.

¹⁸ Sowohl der über Jahrhunderte andauernde Streit um Heilige Bilder wird hier in Ausschnitten kapitelweise dargelegt (Bilderstreit als Kontroverse um das Heilige; Bilder in der Reformationszeit; Kölner Bilderstreit 1543; Ende des Bilderverbots?), als auch die Bilderfrage nach dem II. Vatikanum gestellt (Katholisches Kunstgespräch in der Moderne?). Die Beiträge sind die Frucht einer zehnjährigen Vortragstätigkeit.

Verblüffende Vielfalt der Namen Jesu Christi

Im ersten Band der *Poetischen Dogmatik*¹⁹ entwickelt Stock eine alternative Christologie, die den dogmatischen Traktat der Christologie, wie er an den theologischen Hochschulen gelehrt wird, vielfältig bereichern könnte. Sie trägt den schlichten Titel: *Namen*. Was verbirgt sich dahinter? Der Autor geht „Paraliturgien, Andachten, Prozessionen, Liedern, Gebeten, visuellen Zeichen, Bildern der hohen und niederen Kunst in den Räumen und Büchern, mit literarischen und ikonographischen Ausfransungen und Anspielungen im weiten Feld der weltlichen Kultur“ (8) nach. Die zwei Hauptteile des Buches sind Liturgie (15–90) und Anthologie (91–184). Die Anthologie illustriert, wie die Namen-Jesu-Sammelleidenschaft der Mönche und Theologen etwa des 7. Jahrhunderts unserem „denkökonomischen Sparsamkeitsprinzip“ entgegenläuft. Was der scholastischen Vernunft (Thomas v. Aquin) als niedrigste Wissenschaft galt, ist dem Humanisten Francesco Petrarca (1304–1374) das Höchste, denn die Theologie sei eine von Gott kommende Poesie. So zu denken fällt den Theologen am Ende des 20. Jahrhunderts kaum ein, denn die „Reduktionsleistung ontologisch orientierter Christologien“ (93) besteht ja gerade darin, die Einheit von göttlicher und menschlicher Natur in der einen Person des Logos auf die Kurzformel gebracht zu haben: Jesus Christus ist der Sohn Gottes. „Die eindrucksvolle systematische Geschlossenheit des so entwickelten Traktats der Christologie basiert auf entschiedener Reduktion der vielnamigen Pluralität“ (94).

Daß die christologische Vielnamigkeit von Anfang an zur Geschichte des Christentums gehört, legt Stock anhand der Verse in Johannes 1,35–51 dar. Jesus wird hier das Lamm Gottes, Rabbi (Lehrer), Messias (der Gesalbte), Sohn Josephs aus Nazareth, Sohn Gottes, König Israels, Sohn des Menschen genannt. Diese Bibelstelle bezeichnet Stock als das narrative Paradigma! So wie die Jünger im Johannesevangelium von Jesus immer mehr lernen, wer er denn eigentlich ist, hat Klemens von Alexandrien in seiner Schrift *Paidagogos* (2. Jh.) Jesus als den Begleiter der Kinder Gottes zum Vorbild der Erziehung genommen. Sein Hymnus auf den Erlöser Christi preist Jesus als die „Zügel der Pferde/Flügel zielsicherer Vögel/Steuerruder der Schiffe/Hirte der Königslämmer“ (101). Diese Rede ist „poetisches Erbgut aus der Schullektüre der klassischen Autoren ... Im Flug von Bild zu Bild erfährt man, was es mit der Erziehung durch den Logos auf sich hat: Ein junges Pferd wird durch Zügelung nicht gelähmt, sondern in seiner ursprünglichen Kraft versammelt; Erziehung ist nicht Unterdrückung, sondern Beschwingung und Beflügelung zum sicheren Flug in die Höhe“ (104).

Vom Tetragramm zum Monogramm

Der zweite²⁰ Band geht nun über zur Schriftgeschichte des Namens Jesu in der Kalligraphik, Epigraphik und Emblematik der europäischen Schriftkultur. Der Autor behält die Methodik bei, wonach er Fundstücke der Frömmigkeits- und Kunstgeschichte sammelt, kommentiert und teilweise zum ersten Mal dokumentiert. Er fragt Jesus in diesem Band quasi wie ein Grenzschutzbeamter nach seinen Papieren. Dabei sind Paßphoto

¹⁹ A. Stock, *Poetische Dogmatik. Christologie. 1. Namen*. Paderborn 1995. Im Folgenden sind die Seitenzahlen im fortlaufenden Text in Klammern () angegeben.

²⁰ A. Stock, *Poetische Dogmatik. Christologie. 2. Schrift und Gesicht*. Paderborn 1996. Im Folgenden sind die Seitenzahlen im fortlaufenden Text in Klammern () angegeben.

und Signatur entscheidend. Freilich bleibt diese landläufige Erfassung von Personen im Blick auf Jesus letztlich absurd. Aber gerade die Tatsache, daß wir weder Unterschrift noch Photo von ihm besitzen, hat immer wieder Christen dazu angespornt, ihn zu malen. Die Beschäftigung mit dem Bild ist von der heidenchristlichen, die mit der Schrift hingegen von der judenchristlichen Tradition her angeregt. In den ältesten griechischen Bibelhandschriften finden sich in der Regel Kürzel des Namens Jesu, was der griechischen Schreibpraxis entsprach. Die lateinische Kalligraphie hat schließlich die Mischform XPS und IHS entwickelt und so die Geschichte der *nomina sacra* von der jüdischen Weise der konsonantischen-kontraktiven Kürzung (Tetragramm) weitergeführt. Der Zusammenhang von Kürzel und Bild wird in der Ikonenmalerei deutlich. „Die Einschreibung des *nomen sacrum* gemäß der in den Manuskripten üblichen Kontraktionsform ist für die Christusikonen obligatorisch“ (22). So ist eine Ikone ohne die Anerkennung der Kirche kein heiliges Bild, die Namensaufschrift ist die Seele der Ikone (P. Florenskij). Neben dem Kreuzzeichen ist für das Christentum das Monogramm des Namens Jesu, die umkränzte Verbindung²¹ von XP (Chi, Rho), die das sogenannte Labarum-Kreuz abschließt, das folgenreichste Monogramm. Kaiser Konstantin hat es, nach seiner Vision vor der Schlacht an der Milvischen Brücke (312), anfertigen lassen und unter diesem Zeichen gesiegt. Stock stellt den Auf- und Abstieg der Bedeutung dieses römischen Siegeszeichens dar und folgt dann einer anderen Buchstabenkombination: dem IHS. Dieses Zeichen spielt in der deutschen Dominikanermystik eine wichtige Rolle. Heinrich Seuse (1295–1366) berichtet in seiner Vita von einer Vision: das IHS habe sich in seine nackte Brust eingegraben und seither trage er es mit Stolz. Nach dem XP tritt also das IHS seinen Siegeszug in der Geschichte an. Zuerst war es der franziskanische Wanderprediger Bernhardin von Siena (1380–1444), der die drei Buchstaben IHS auf blauen Grund und inmitten eines Sonnenkranzes malen und anlässlich seiner Predigten 1425 in Siena am Rathaus (Abb. 13, 47) anbringen ließ. Über diesen spätmittelalterlichen Bedeutungsrahmen hinaus erfuhr das IHS durch die Gründung der Gesellschaft Jesu weltkirchliche Bedeutung. Als Siegel und Wappen war und ist es bis heute gewissermaßen das „Label“ der Jesuiten (51–63). Wie Sprachmystik und Schriftmystik ineinandergreifen, demonstriert Stock an einer Art jesuanischer Kabbala, die der universalgelehrte Barockjesuit Athanasius Kircher SJ (1601–1680) verfaßt hat. Er interpretiert den Gottesnamen radikal vom jüdischen Tetragramm her, dem eigentlichen Offenbarungsgehalt der Tora.

Sich ein Bild von Jesus machen

Der abstrakte Buchstabe war mehr und mehr zum Symbol für Christus geworden. Seit dem 3. Jh. und bis in die Gegenwart hinein ist aber gleichzeitig die Sehnsucht der Christen zu spüren, sich ein Bild von Jesus zu machen. Bei der Darstellung dieser Entwicklung geht es Stock nicht etwa darum, eine fragwürdige „physiognomische Komparatistik“ zu entwerfen, wie es etwa der Züricher Pfarrer J.C. Lavater²² (1741–1801) anstrebte, indem er seine „Signatur des schönsten Gesichts“ entwickelte, die das Gesicht Jesu Christi als die Norm formulierte „an der reale Menschengesichter sich messen las-

²¹ Als Christusmonogramm erfuhr das XP Anfang dieses Jahrhunderts (72–78) eine kurze Renaissance. Es war die christliche Antwort der katholischen Jugend auf die „HJ“.

²² Siehe auch K. Huizinga, *Das erlesene Gesicht. Vorschule einer physiognomischen Theologie*, Gütersloh 1992.

sen sollen bis zum jüngsten physiognomischen Gericht“ (230), sondern darum, die faktische Geschichte des Bildes von Jesus zu erzählen.

Stock schickt einen aufschlußreichen Briefwechsel der Schwester Kaiser Konstantins voraus, in dem sie Bischof Eusebius um ein Bild Jesu (Porträt) bittet und von ihm eine Absage erhält, denn weder sei es (damals) Praxis der Kirche, noch sei es gute Theologie, da man durch ein Bild Jesu das innergöttliche Geheimnis der Gott-Logos-Person Christi zerstöre. Fördernswert seien dagegen Figuren mit Symbolcharakter (Hirte, Lehrer, Pantokrator), die im übrigen allmählich sowohl die heidnischen Götzenbilder verdrängten, als auch das Staatsporträt des Kaisers. Nach langem Bilderstreit werden auf dem II. Konzil von Nizäa (784) schließlich Kreuz (typos) und Bild (eikon) Jesu gleichgestellt. Der Volksfrömmigkeit, der christlichen Orthodoxie und der politisch-militärischen²³ Sphäre war damit Genüge getan. Zu jedem Bild gibt es eine Entstehungsgeschichte: Heilungen (Abgarlegende), die wunderbare Vervielfältigung (Hl. Mandyllion), die Arma Christi und die Legende vom Schweiß Tuch der Veronika (Vera icon), die nahezu jeden europäischen Künstler des 15. Jh.s faszinierte. In Köln hat sich ein Maler um 1400 so sehr mit diesem Thema beschäftigt, daß er als Meister der Hl. Veronika (Farbtafel 4) in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Stock verfolgt dieses Sujet in der mittelalterlichen Devotionsliteratur, auf Kreuzwegstationen (von A. Dürer bis H. Matisse) und schreibt schließlich ein neues originäres Kapitel über das Tuch der Tücher (Schweiß Tuch), die Redeweise vom Buch der Bücher (Bibel) aufnehmend.

Leib und Leben

Der dritte Band der poetischen Dogmatik²⁴ bietet eine größere Vorrede als seine Vorgänger. Der Titel *Leib und Leben* läßt auf einen ungewöhnlichen Gang durch Liturgie, Lied, Literatur und Kunstgeschichte schließen. Die Vorgangsweise des Autors hat sich bewährt. Gegenüber der Spracharbeit der neueren systematischen Theologie hat seine Bildarbeit den Vorteil konfessionsspezifischer zu arbeiten. Diesmal sind es acht kirchliche Festtage des Kirchenjahres (Verkündigung; Geburt; Passion; Ostern; Himmelfahrt; Fronleichnam; Herz Jesu; Verklärung), die von der kulturellen Tradition her interpretiert werden und den Kohärenzanspruch einer Dogmatik einlösen. Die leibbezogenen Feste der letzten drei Kapitel folgen der Leitidee des Autors. Jedes Fest wird auf seine Entstehung hin zurückverfolgt und jeweilige Veränderungen verzeichnet. So stellt Stock z. B. anhand der Liturgiereform von 1970 fest, wie aus „Mariä Verkündigung“ (Evangelium Lk 1,26–38) die „Verkündigung des Herrn“ (Vers vor dem Evangelium Joh 1,14), wie aus dem Marienfest²⁵ ein Herrenfest wurde. Im Stundenbuch verschiebt sich der Akzent gleichermaßen. „Das ältere, ganz auf den Ton der lukianischen und jesajanischen Texte gestimmte Formular hat neue christologisch-soteriologische Versatzstücke johanneischer und paulinischer Provenienz (1 Joh 1,1–2; 4,10; Phil 2,6–11, Eph 1,9f; 1 Tim 2,5) erhalten“ (22). Dieses liturgische Detail weckt ein neues Bewußtsein dafür, wie Theologie und liturgischer Vollzug ineinandergreifen.

²³ z. B. das Acheiropoieton von Kamuliana, ein Schutz gewährendes Palladium, ein Bild, das der Legende nach nicht von Menschenhand gemacht ist und damit die heidnische Tradition (Diapetes) der vom Himmel fallenen 'Bilder' (Meteoriten) weiterführt.

²⁴ A. Stock, *Poetische Dogmatik. Christologie. 3. Leib und Leben*. Paderborn 1998. Im Folgenden sind die Seitenzahlen im fortlaufenden Text in Klammern () angegeben.

²⁵ Siehe auch H. Haag, J. H. Kirchberger, D. Sölle, C. H. Ebertshäuser, *Maria. Kunst, Brauch und Religion in Bild und Text*. Freiburg 1997, 168f.

Leibbezogene Feste

Neben der Kreuzigung war die Verkündigungsszene das beliebteste Bild im Mittelalter. Stock macht deutlich, daß die Künstler über die narrative Vorlage bei Lukas hinausgehen. Exemplarisch interpretiert er theologisch und kunstgeschichtlich überzeugend die Verkündigung von L. Di Credi (1459–1537) und drei Altarbilder des Fra Angelico. Simultan wird das neutestamentliche Geschehen mit der Urszene des Gartens Eden verknüpft und gedeutet. Hier treibt der Engel Adam und Eva aus dem Paradies, dort verkündet er die Geburt des Neuen Adams, Christus. Im Bild sind die Ausdrucksmöglichkeiten theologischer Zusammenhänge größer. Nicht umsonst hat Jesus zu den Menschen oft in Gleichnissen²⁶ gesprochen, die selbst den Jüngern erst entschlüsselt werden mußten (Mk 4,34). Voraussetzung dafür ist ein intensives Glaubensleben. Geburt, Passion, Auferstehung und Himmelfahrt (55–336) schlagen den Bogen zu den leibbezogenen Festen. Besonders am Herz-Jesu-Kult²⁷, er wurde erst im Jahre 1856 durch Papst Pius IX. approbiert, kann Stock noch einmal verdeutlichen, was sich in der Kirchengeschichte oft wiederholt hat. Während sich das Lehramt mit Bildern schwer tut, hat das gläubige Volk eine unkompliziert positive Einstellung zum Bild. Stock hat die große Gabe, scheinbar gegensätzliche Richtungen in seiner poetischen Dogmatik zu versammeln und zu systematisieren²⁸. Auf den vierten Band darf man gespannt sein.

Von der Schönheit des Christentums

Was soll man davon halten, wenn Hans Maier in seiner Abschiedsvorlesung²⁹ in der Aula der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität von der Schönheit des Christentums spricht und mit dem Gedicht „Pied Beauty“ von Gerard Manley Hopkins SJ schließt, einem englischen Jesuitenpater, der einer der einflußreichsten Lyriker des 19. Jahrhunderts war? Ist dies für uns Christen ein Schwanengesang, ein Wink oder beides? Steht die Kunst der Kirche zu Diensten³⁰ oder hat sich nicht vielmehr gezeigt, daß die Theologen in den Künstlern eigenständige Dialogpartner finden? Das Gespräch zwischen Kunst und Theologie ist jedenfalls in Gang gekommen und zeigt seine ersten Früchte, z. B. im Ausstellungsboom³¹. Die Zeitschrift „Kunst und Kirche“ hat diesem Phänomen ein eigenes Heft (2/1998) gewidmet und kritische Fragen gestellt. Schon im Vorwort warnen die beiden evangelischen Geistlichen Metzinger und Nolting davor, die Auseinandersetzung zwischen Kunst und Kirche zu verharmlosen. Der Künstler Radeke fordert dagegen eine ‚freie Liebe‘ zwischen Kunst und Kirche, konzidiert in

²⁶ „So unterschiedliche Namen wie Wort, Sohn, Tür, Weinstock, Weg können ein und demselben Subjekt nicht als Zunamen attribuiert werden, wenn man sie im unmittelbaren Wortsinn begreift.“, in: A. Stock, *Namen*. a.a.O. 105.

²⁷ In der Theologie und in der Kunst ist das Herz-Jesu-Fest bis heute Thema. Die intensive Durchdringung der Herz-Jesu-Frömmigkeit dreier Jesuiten (K. Rahner, Th. d. Chardin, G. M. Hopkins) und dreier Künstler (M. Denis, O. Redon, J. Beuys) stehen für ganz unterschiedliche Ansätze.

²⁸ Die Neigung zu Zungenbrechern wie Inthronisationsparodie (185), Umständlichkeitsstruktur (218), Anwesenheitskontinuum oder Anschauungspotential (263) sollte den Leser nicht abschrecken. Eine neue Methode muß ihre Sprache oft erst eigens erfinden.

²⁹ F.A.Z. 28. Juli 1999, 51.

³⁰ D.M. Meiering, *Kunst im Dienst (an) der Kirche?* Regensburg 1997.

seinen Thesen der Kirche dabei aber gewisse ‚Potenzprobleme‘. Weder solle die Kirche so tun, alles verstanden zu haben (These 2) oder die Kunst für ihre Zwecke zu vereinnahmen, noch der Kult um die Künstlerpersönlichkeit sich verselbstständigen, denn der Name des Künstlers bestimme nicht die Qualität seiner Arbeiten, sondern nur ihren Marktwert (These 3). Andere Autoren folgern gar: „Die Kirchen müßten aber auch lernen, der kunstbetrieblichen Praxis von Museen oder Galerien durch eigenständige und vor allem bisher ‚verbotene‘ Kunstdiskurse zu widersprechen. Das hieße: den Dialog mit jungen KünstlerInnen dort aufnehmen, wo es der (alten) Kirche weh tut.“³² Dieser Entwicklungsschritt steht noch bevor. Deutlich ist aber, daß es Überschneidungen gibt im ‚Hoheitsgebiet‘ von Kunst und Kirche. In einem Interview antwortet Bernd Klüser auf die Frage, ob er eine Art Seelsorger sei: „In gewisser Weise ja.“³³ Seelsorger der Künstler wird nur, wer eine über Jahre andauernde Treue zu einigen Künstlern und deren Werk pflegt. Daraus erwächst eine spirituelle Kraft, die beide Seiten ermutigt, unkonventionelle Wege einzuschlagen. Auch der Ausstellungsmacher Kasper König³⁴ geht davon aus, daß die Zusammenarbeit von Gleichgesinnten unter Künstlern und Theologen produktiv sein kann. Wo versucht wird, den Dialog wieder in Gang zu bringen (z. B. im Dominikanerkloster in Frankfurt), da lohne sich die Gratwanderung auch für die Künstler.³⁵ Daß zeitgenössische Kunstwerke aus den Ateliers und Museen in Kirchenräume gelangen, ist erfreulich, umgekehrt ist es schwieriger. Alex Stock machte die Teilnehmer einer Tagung zum Thema ‚Relevanz des Bilderverbots‘ darauf aufmerksam: „Er erinnerte an den Protest des orthodoxen Priesters und Kunsthistorikers Pavel Florenskij gegen die Überführung von Ikonen in weltliche Museen der Sowjetunion, weil die weihrauchgeschwängerte Luft und der liturgische Kontext für die Bilderwelt der Ikonen von existentieller Bedeutung sei.“³⁶

Georg Maria Roers, München

³¹ „Katholischen Pfarrern, in der Regel liturgisch gut ausgebildet, ist das bleibende Kunstwerk in der Regel wichtiger als Ausstellungen – wie dies die bemerkenswerten Erwerbungen von Pfarrer Maaßen in Krefeld ins Bewußtsein rücken. Das Interesse an temporären Kunstwerken finden wir z. Zt. wohl mehr in evangelischen Kirchen – wenn auch hier wieder zunehmend für gute Altäre und Fenster gekämpft wird. Doch für beide Konfessionen gilt: Vorsicht, wenn gute Bilder aus dem säkularen Raum unfair, d. h. gegen die Intention oder den Willen des Künstlers vereinnahmt werden! Oder wenn umgekehrt ‚Kompromisse‘ kirchlich verbrämt werden. Kunst wird zum Schwulst, wenn sie in erhabener Rede- oder Raumluft verdunstet. Immer gilt: Der eigene Part darf nicht unklar oder gar unredlich sein.“ (R. Volp, *Zwischen Bildungsabsichten und Kulturasyl. Legitimationsprobleme für Kunstausstellungen in Kirchen*, in: *Kunst und Kirche* 2/1998, 91.)

³² H.G. Haberl, *Metaphysische Wegweiser in die Bodenlosigkeit*, in: *Kunst und Kirche* 2/98, 75.

³³ B. Sonna, *Seelsorger der Künstler. Zwanzig Jahre im Geschäft mit der Kunst – der Galerist Bernd Klüser zieht hoffnungsfroh Bilanz*, in: *SZ* vom 23. 11. 1998, 16.

³⁴ N. Nolting, *Ausstellungen in Kirchen*, in: *Kunst und Kirche* 2/1998, 111–112.

³⁵ Siehe die erfolgreiche Ausstellung „Heaven“ (1999) in der Kunsthalle Düsseldorf.

³⁶ *Bischöfe laden zum Gespräch über Kunst*, in: *Herder Korrespondenz* (5/1999), S. 228.