

„Denn verschlossen war das Tor ...“

Vorstellungen vom Eintreten Gottes in die Welt in alter und neuer Kunst¹

Philipp Reichling, Duisburg-Hamborn

1. Einführung

„Denn verschlossen war das Tor, bis der Heiland trat hervor!“ so lautet die letzte Zeile der ersten Strophe des bekannten Adventsliedes „Tauet, Himmel, den Gerechten, Wolken, regnet ihn herab“ von Michael Denis aus dem Jahre 1774, die wie ein Bogen mehr als fünfhundert Jahre Kunstgeschichte überspannen soll. In drei Schritten sollen verschiedene Vorstellungen vom Eintreten Gottes in die Welt anhand von Bildern und ihrer Bedeutung näher betrachtet werden. Ausgehend von einer symbolisch-typologischen Vorstellung über eine abstrakte Annäherung an das Thema aufgrund einer methodischen Überlegung bis hin zu einer existentiellen Deutung aus dem Bereich des abstrakten Expressionismus soll das Tor aufgeschlossen werden als der Ort des Eintretens Gottes in diese Welt.

2. Das Tor als Symbol

Michael Denis², Jesuit und Dichter, schrieb das oben genannte Lied zu einer Zeit, in der die katholische Spätaufklärung darum bemüht war, durch Reformen vor allem in der liturgischen Praxis die Gläubigen stärker in das Gottesdienstgeschehen einzubinden.³ Neben der Forderung nach der Einführung der Muttersprache als Liturgiesprache waren es vor allem die zahlreichen Neuproduktionen von Kirchenliedern, die dieser Entwicklung Vorschub leisten sollten.

Die heutige Textgestalt des Liedes stimmt im Wesentlichen noch mit der Erstveröffentlichung von 1774 überein. Durch seinen Bezug zum Introitus des vierten Adventssonntages: „Rorate coeli desuper, et nubes pluant

¹ Vorliegender Artikel geht auf einen gleichnamigen Vortrag zurück, der am 4. 12. 2002 vor dem Kunstverein des Bistums Essen gehalten wurde.

² Michael Denis, * 1729 in Schärding, Oberösterreich, † 1800 in Wien.

³ Vgl. R. Schmidt, *Tauet, Himmel, den Gerechten*, in: A. Franz (Hrsg.), *Kirchenlied im Kirchenjahr*. Mainz 2002, 75 ff.

iustum; aperiatur terra, et germinet Salvatorem“ („Tauet, Himmel, von oben, und Wolken, lasst Gerechtigkeit regnen. Die Erde tue sich auf, und es sprieße der Heiland.“), lässt sich das Lied leicht als Adventslied identifizieren.

Neben diesem Bezug zur Adventsliturgie, der mit den Bildern vom Himmelstau und dem Regen von Gerechtigkeit wiederum auf einen Vers aus dem Buch des Propheten Jesaja zurückgeht: „Taut, ihr Himmel, von oben, ihr Wolken, lasst Gerechtigkeit regnen!“ (Jes 45, 8), zeichnet sich das Lied noch durch eine Fülle weiterer biblischer Bezüge aus. So bezieht sich schließlich unser Vers vom verschlossenen Tor auf eine Stelle beim Propheten Ezechiel, der das Osttor des Jerusalemer Tempels als verschlossen beschreibt:

„Dann führte er [nicht Jahwe, sondern ein nicht näher beschriebener Mann] mich zum äußeren Osttor des Heiligtums zurück. Es war geschlossen. Da sagte der Herr zu mir: Dieses Tor soll geschlossen bleiben, es soll nie geöffnet werden, niemand darf hindurchgehen; denn der Herr, der Gott Israels, ist durch dieses Tor eingezogen; deshalb bleibt es geschlossen“ (Ez 44, 1–2).

Es verwundert kaum, dass genau dieses biblische Bild vom verschlossenen Tor, durch das nur der Herr selbst eingezogen ist, angefangen von den christlichen Vätern bis in die Vorstellungen spätmittelalterlicher Ikonographie und Liturgie eine besondere Deutung erfahren hat.

Die mittelalterliche Bedeutungsforschung hat gezeigt, dass man im Verständnis solcher Begriffe neben dem Wortsinn oder historischen Sinn den geistigen Sinn unterscheidet, der wiederum in dreifacher Hinsicht eine Deutung liefert. In Bezug auf unser Thema vom Tor würde dies Folgendes bedeuten: Der Wortsinn oder auch Buchstabensinn meint die historische Pforte Jerusalems, ganz im Sinne des Ezechielverses. Im Bereich des geistigen Sinnes wäre auf der ersten Stufe eine allegorische Deutung, die einen Zusammenhang zwischen Präfiguration im Alten und Erfüllung im Neuen Testament herstellt, diejenige, dass mit dem Tor die Jungfrau Maria gemeint ist, durch die Christus, der Erlöser, in die Welt getreten ist, und womit jener allen Menschen wieder den Zugang zum Paradies eröffnet hat. Die zweite Stufe des geistigen Sinnes betrifft die tropologische Deutung und erschließt im Hinblick auf das Leben des einzelnen Menschen in der Welt das Wort in seinem moralischen Sinn, d.h. in diesem Falle das Tor als Schwelle, die zu überwinden einen entsprechenden Lebenswandel vom Menschen erfordert, will er ins Paradies gelangen, welches durch den Eintritt Christi durch die Jungfrau Maria in die Welt geöffnet wurde. Schließlich bezieht sich die dritte Stufe des geistigen Sinnes auf die anagogische Bedeutung und meint damit den Aufstieg zu Gott, den eschatologischen Sinn der im Jenseits sich

erfüllenden Verheißung des mit dem Wort Gegebenen, sprich den Eintritt durch die Tür in das Paradies.⁴

Solche Auslegung findet seine Bestätigung z.B. in einer Inschrift auf dem Widmungsbild des Goldenen Evangeliars des Hl. Bernward von Hildesheim aus dem Jahr 1015, wo es heißt: „Das Tor des Paradieses, verschlossen durch die erste Eva, ist jetzt allen geöffnet durch die Hl. Maria.“⁵ Ferner heißt es in einer Strophe eines geistlichen Liedes, einem sogenannten „Leich“, „Got, dīner Trinitâte“ von Walther von der Vogelweide⁶:

„Maget und muoter, schouwe
der kristenheite nôt,
dû blüende gert Arônes
ûf gēnder morgenrôt,
Ezechîêles porte,
diu nie wart ûf getân,
dur die per künec hêrlîche
wart ûz und in gelân.
Alsô diu sunne schînet
durch ganz geworhtez glas,
alsô gebar diu reine Krist,
diu magt und muoter was.“⁷

Dieses symbolische Verständnis hat sich auch in der bildenden Kunst wiedergefunden und niedergeschlagen: Die Verkündigung von Domenico Veneziano⁸ aus dem Lucia-Altar von Sta. Lucia de'Magnoli. Das Bild [Abb. 1] wurde um 1445 in Tempera gemalt, misst 54 x 27,3 cm und ist ursprünglich ein mittleres Predellenstück des Lucia-Altars, an das sich rechts und links jeweils zwei weitere Bilder anschlossen. Heute hängt dieses Mittelstück des ehemaligen Hochaltars in Cambridge im Fitzwilliam Museum.

⁴ Vgl. F. Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, a.a.O., 14. Ohly nennt ebd. S. 17 folgenden Merkvers zum knappen Verständnis des geistigen Sinns des Wortes: „Littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia.“

⁵ Zitiert nach H. und M. Schmidt, *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst*. München 1995, 245.

⁶ Walther von der Vogelweide, * um 1170, † um 1230.

⁷ Walther von der Vogelweide, *Die Gedichte*. Neunte Ausgabe von K. Lachmann, besorgt von C. v. Kraus. Berlin, Leipzig 1930, 4. Aus dem Mittelhochdeutschen übertragen von K. Pannier, *Walther von der Vogelweide. Sämtliche Gedichte*. Leipzig 1923, 96 lautet der Text:

„Magd und Mutter, schau der Christenmenschen Noth
Du blühender Stab Aronis, aufstrahlend Morgenroth,
Ezechiels Pforte, die keinem sich erschloß,
Durch die nur aus- und einging der König hehr und groß:
Wie durch des Glases Scheiben die Sonne scheint klar,
So rein die Magd und Mutter uns Gottes Sohn gebar.“

⁸ Domenico Veneziano, * 1400/1410 in Venedig, † 1461 in Florenz.

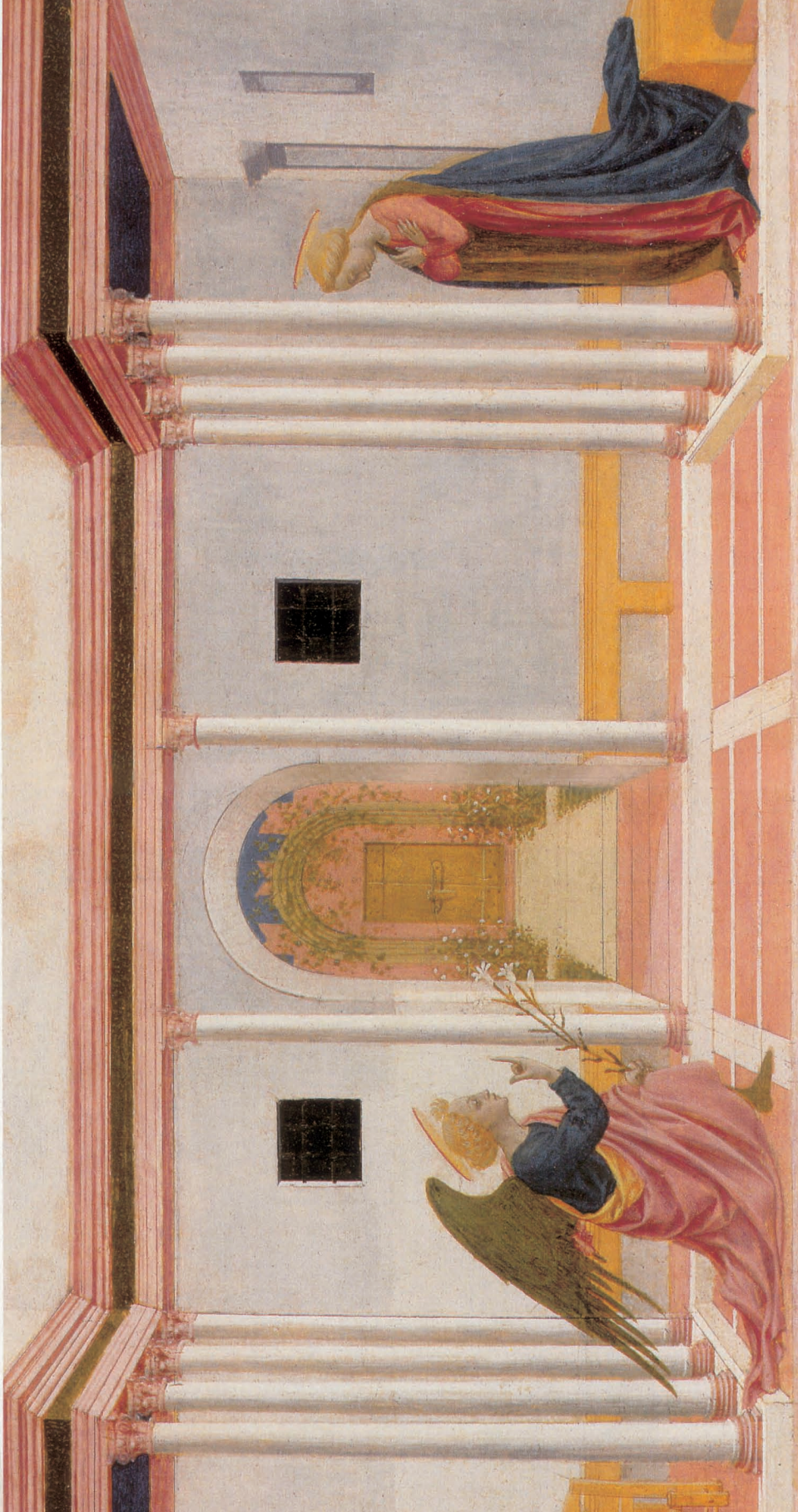


Abb. 1: Domenico Veneziano: Verkündigung aus dem Lucia-Altar, Cambridge, Fitzwilliam Museum um 1445 (Bild entnommen: Luciano Bellosi, *Una scuola per Piero*, Firenze 1992, S. 104 f. [Foto: Photographic Sales Officer, Fitzwilliam Museum, Cambridge])



Abb. 4: *Fra Angelico: Verkündigung, Florenz, ehemaliges Dominikanerkloster San Marco, um 1440* (Bild entnommen: William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, London, New York, Sydney, Toronto 1993, S. 263 [Foto: Nicolò Orsi Battaglini])



Abb. 6: Fra Angelico: Verkündigung, Armadio degli Argenti des Konventes der Santissima Annunziata, Florenz um 1450 (Bild entnommen: Georges Didi-Hubermann, *Fra Angelico*, Paris 1990, S. 137 [Foto: Nicolò Orsi Battaglini])

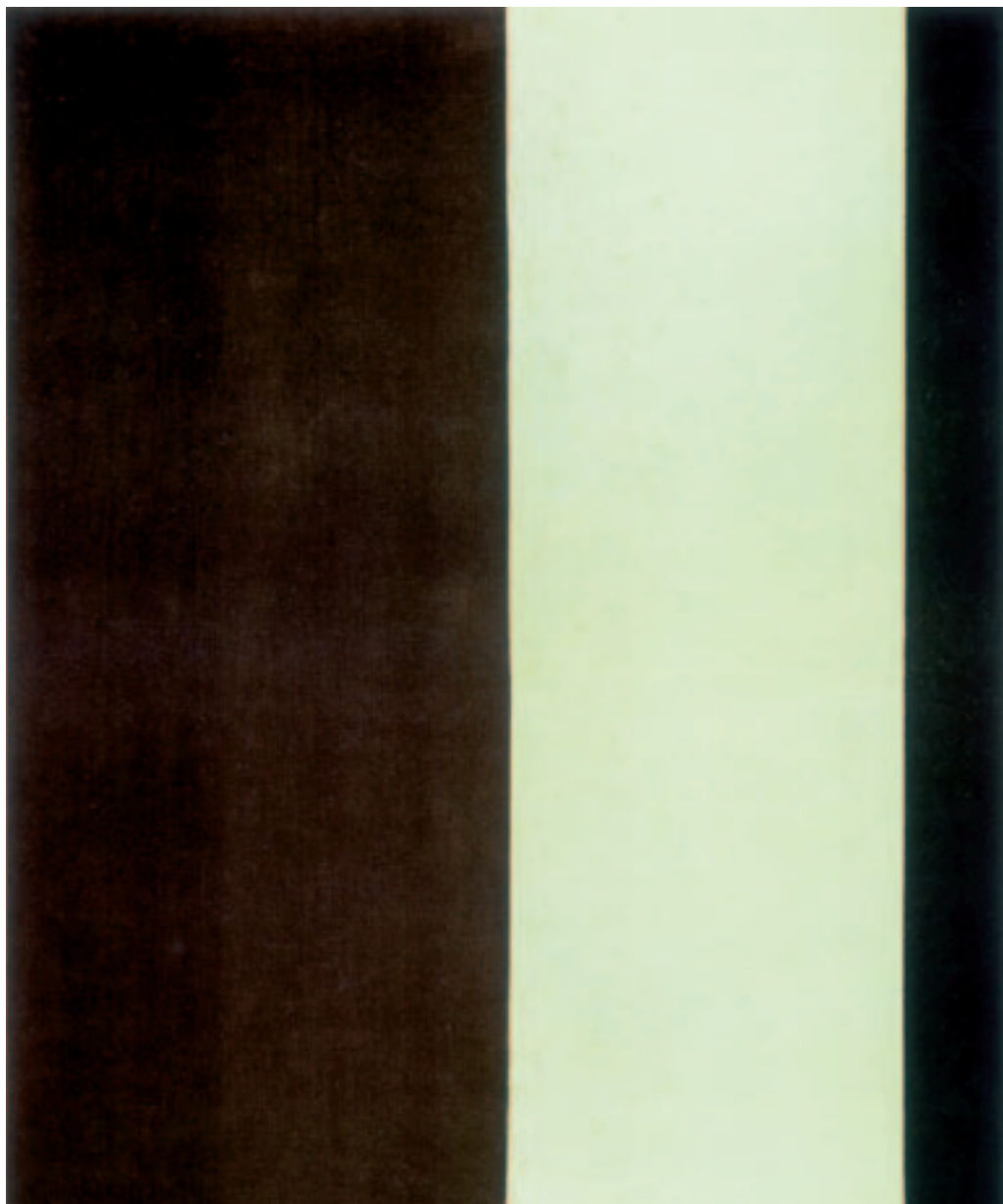


Abb. 7: Barnett Newman: *The Gate*, Stedelijk Museum, Amsterdam (Bild entnommen: Harald Rosenberg, Barnett Newman, New York 1978, S. 116 [Foto: Malcom Varon])

Die Szene der Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria, wie sie Lukas in seinem Evangelium beschrieben hat (Lk 1, 26–38), spielt sich hier auf dem Bild in einem Atrium ab, das an die Bauweise römischer Architektur erinnert, wo der Mittelteil dieses Wohnbereiches unbedacht ist. Die karge Ausstattung des Atriums und die verhaltene Andeutung des Gartens im Hintergrund lesen sich wie eine Konzentration auf das Wesentliche. Maria, die hinter den Säulen, die das Dach tragen, aufrecht steht und die Arme im Gestus der Ergebenheit vor der Brust verschränkt hält, wirkt in Bezug auf die gesamte Bildaufteilung weit nach rechts gedrängt. Ihr gegenüber nähert sich kniefällig Gabriel, der den unbedachten Teil des Atriums betreten hat und damit anschaulich die Bewegung auf Maria zu verdeutlicht, denn wäre er ebenfalls unter dem säulengetragenen Dach platziert, nur auf der linken Seite, so würde das Bild sehr erstarrt wirken.

Damit wird der Blick auf die fehlende Symmetrie des Bildes gelenkt. Die linke Seite wirkt wie abgeschnitten, zumal ein Stuhl dort nur noch teilweise zu sehen ist. Der Vergleich aller fünf Predellenstücke zusammen mit dem Hauptbild des Altares legt die Vermutung nahe, dass unser Bild um etwa 3 cm beschnitten wurde. Zudem würde die Mittelachse der Verkündigungsszene bei symmetrischem Aufbau mit der Mittelachse des Hauptbildes eine Linie bilden. Außerdem fiel dann das Gartentor am Ende des Ganges noch mehr in den Blick, als dies ohnehin schon durch die Zentralperspektive der Fall ist. Das Tor als der Eintrittsort Gottes in die Welt durch Maria wird hier neben der eigentlichen Verkündigungsszene nochmals symbolisch dargestellt. Es ist zudem sicherlich keine Überinterpretation, wenn hier auch die Bedeutung der Menschwerdung Christi angesprochen wird, durch die das Tor zum Paradies, hier dem Garten, für die Menschen wieder geöffnet wird. Also wird hier neben der klassischen ikonographischen Umsetzung der Verkündigung auch eine symbolische Deutung hervorgerufen, die Maria als Tor, durch das Christus in die Welt gekommen ist, versteht und die damit auch den Zugang der Menschen zum Paradies wieder eröffnen wird, denn das Tor im Bild ist noch verschlossen, Christus noch nicht geboren.

Ausgehend von der Zentralperspektive im Bild soll hier aber noch eine weitere Bedeutungsdimension des Eintretens Gottes in die Welt angesprochen werden.

3. Die Zentralperspektive und ihre Bedeutung für das Eintreten Gottes in die Welt

Der Fluchtpunkt der zentralperspektivischen Anordnung liegt genau am Schnittpunkt der Oberkante des Gartentores mit der Mittelachse der zweiflü-

geligen Pforte. Dass es bei dieser Zuordnung um mehr geht als die Unterstreichung des Symbols des Tores, legt die Beschäftigung mit der Zentralperspektive und ihrer Bedeutung in der Renaissance nahe.

Leon Battista Alberti⁹, Maler und Kunsttheoretiker, befasst sich in seinem 1435/36 entstandenen Traktat „Über die Malerei“¹⁰ mit der Zentralperspektive. Ausgehend von der Vorstellung des Sehvorganges als einer Sehpyramide, bei der die Sehstrahlen als Bündel ins Auge fallen und dort konvergieren, entsteht ein Bild als Wiedergabe eines Schnittes durch diese Sehpyramide in einer bestimmten Entfernung vom Auge. Die Sehstrahlen selbst unterteilt Alberti in drei Kategorien: die äußeren Sehstrahlen, die sozusagen den Umriss eines gesehenen Objektes wiedergeben, die mittleren, die über die farbige Binnenstruktur des Objektes informieren, und den Zentrumsstrahl, dem offenbar eine besondere Rolle zukommt, denn er nennt ihn den „Fürsten der Strahlen“¹¹. Rückt nun ein Gegenstand immer mehr in die Ferne, fallen die drei Strahlentypen immer mehr zusammen, so dass am Ende nur noch der Zentrumsstrahl übrig bleibt. Mit anderen Worten ist der Zentrumsstrahl derjenige, der das Letzte, das Unfassliche erfasst und somit eine Verbindung zwischen Endlichem und Unendlichem, dem sinnlich Erfahrbaren und dem Intelligiblen herstellt.

In der Konsequenz dieser Überlegung liegt die These, dass der Mensch im Sehakt immer schon durch den Zentrumsstrahl aus dem Unendlichen angegangen wird, d.h. dass durch den Zentrumsstrahl letztlich eine Begegnung mit Gott stattfindet.

Analog zur Wahrnehmung durch die Sehpyramide mit ihren Sehstrahlen bestimmt Alberti seine zentralperspektivische Konstruktionstheorie. Demzufolge ist die zentralperspektivische Konstruktion mit dem Fluchtpunkt das entsprechende Gegenstück zum Zentrumsstrahl und kann so als Zentrums- punkt bezeichnet werden, auf den alles im Unendlichen zuläuft.

Diese Überlegungen finden ihre Unterstützung darin, dass es in Italien im 14. und 15. Jahrhundert einen Konflikt zwischen den Dominikanern und Franziskanern um die illusionistische Malerei gab.¹² Bedienten sich die Franziskaner einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe, um dadurch „Ehrfurcht vor dem Unscheinbaren in Gottes Schöpfung zu wecken“, so lehnten die Dominikaner dies lange Zeit „anscheinend als Sünde wider den Heiligen Geist“¹³ ab. Dass sich der Predigerorden im 14. Jahrhundert mit sei-

⁹ Leon Battista Alberti, * 1404 in Genua, † 1472 in Rom.

¹⁰ *Leone Battista Alberti's Kleinere Kunsthistorische Schriften*. Hrsg. von H. Janitschek. Neudruck der Ausgabe 1877. Osnabrück 1970.

¹¹ Vgl. ebd., 60 ff.

¹² Vgl. hierzu A. Perrig, *Massacios „Trinitá“ und der Sinn der Zentralperspektive*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 21 (1986), 11–43.

¹³ Ebd., 12.

ner strengen antiillusionistischen Haltung durchsetzte, geht u.a. auf die Pest im Jahre 1348 zurück, in deren Folge die Bevölkerung bei diesem Orden eher Hilfe und Trost fanden als bei den Franziskanern. Keine Sinn- und Sinnenverlorenheit im Diesseits, sondern klare und nüchterne Glaubensaussagen über das Jenseits standen jetzt im Vordergrund bildlicher Didaktik.

Wie aber diese abstrakt und wirklichkeitsferne Andachts- und Gedankenhaltung plötzlich mit einer an Realismus kaum zu überbietenden zentralperspektivischen Gestaltung von Bildern im kirchlichen Raum zu verbinden ist, lässt sich an dem Trinitätsfresko von Masaccio¹⁴, das dieser ca. 1425 in der Dominikanerkirche Santa Maria Novella in Florenz malte, ablesen. [Abb. 2] Diese zentralperspektivisch durchkomponierte Darstellung setzt „in Wirklichkeit eben diejenige glaubensdidaktische Bildtradition fort, die vorab auf dem Boden des Dominikanerordens gedieh – eine Bildtradition, deren gesamtes Vokabular darauf abgezweckt war, das Göttliche als das ganz Andere, Unvergleichliche anschaulich zu machen“. ¹⁵ Und genau dem entsprach ja die von Alberti in seinem Malereitraktat beschriebene Vorstellung vom Zentrumsstrahl als dem „Fürst der Strahlen“, der als Zentrumsstrahl Gottes verstanden werden konnte, der uns aus dem Unendlichen in jedem Sehakt immer schon entgegen kommt.¹⁶

Dass für unsere Fragestellung nach dem Eintreten Gottes in die Welt dieses Modell schnell Kreise zog, möchte ich mit zwei weiteren Verkündigungsszenen diesmal aus der Hand Fra Angelicos¹⁷ demonstrieren, jenem Dominikanermönch, der an der Wende von der Gotik zur Renaissance stand und genau diese Entwicklung von abstrakten Andachts- und Ideenbildern hin zu illusionistischen Darstellungen vollzogen hat. Von der Berücksichtigung der theoretischen Schriften des Leon Battista Alberti in den florentiner Malerkreisen und damit auch durch Fra Angelico ist dabei mit Sicherheit auszugehen, war Alberti doch bereits 1430 in Florenz und ab 1432 in Rom tätig.

Eine erste Verkündigungsdarstellung ist das Fresko [Abb. 3] im Gang des ehemaligen Dominikanerklosters San Marco in Florenz, gemalt etwa um 1440 (321 x 230 cm). Das Bild befindet sich im ersten Stock gegenüber einem Treppenhaus, so dass die Mönche auf diese realistische Darstellung mit überlebensgroßen Figuren zwangsläufig beim Betreten des Dormitoriums in dem oberen Stockwerk zuzugingen. Die schwarze Unterschrift erinnerte die Mönche daran, einen Gruß an Maria zu richten, wenn sie an diesem Bild [Abb. 4] vorüber gingen, also ein Ave Maria zu beten: „Virginis intacte cum

¹⁴ Masaccio, *1401 in S. Giovanni Valdarno, † 1428 wahrscheinlich in Rom.

¹⁵ A. Perrig, a.a.O., 31.

¹⁶ Vgl. ebd., 19.

¹⁷ Fra Angelico, * wahrscheinlich 1387 in Vicchio, † 1455 in Rom.



Abb. 2: Masaccio: *Die Heilige Dreifaltigkeit*, Wandmalerei, Florenz, S. Maria Novella, um 1425 (Bild entnommen: *Propyläen Kunstgeschichte* Band VII, Spätmittelalter und beginnende Neuzeit von Jan Bialosticki, Abb. 104).



Abb. 3: Gang vor dem Dormitorium des ehemaligen Dominikanerklosters San Marco in Florenz (Bild entnommen: William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, London, New York, Sydney, Toronto 1993, S. 28 [Foto: Fototeca Berenson])

veneris ante figuram pretereundo cave ne sileatur ave“ (Wenn du an diesem Bilde der Jungfrau vorbeikommst, vergiss nicht, ein Ave zu beten.). Der andere Text ist offenbar eine spätere Hinzufügung („Salve mater pietatis ...“) und scheint ein Gruß an die Gottesmutter zu sein.

Der Erzengel Gabriel und Maria befinden sich hier gemeinsam in einer schmucklosen Säulenhalle, die sowohl seitlich zu einem eingezäunten Garten offen ist als auch nach vorne hin. Gabriel nähert sich mit vor der Brust verschränkten Armen kniefällig der Mutter Gottes, die auf einem Hocker sitzt und ebenfalls die Arme vor der Brust als Demutsgestus verschränkt hat. Ein separater Raum, der durch eine eigene Türöffnung zu betreten ist, schließt sich an einem Teil der Rückseite der Säulenhalle an. Durch die offene Tür hindurch blickt man auf die eigentliche Rückwand, in der sich ein Fenster befindet, das mit einem Gitter versehen ist.

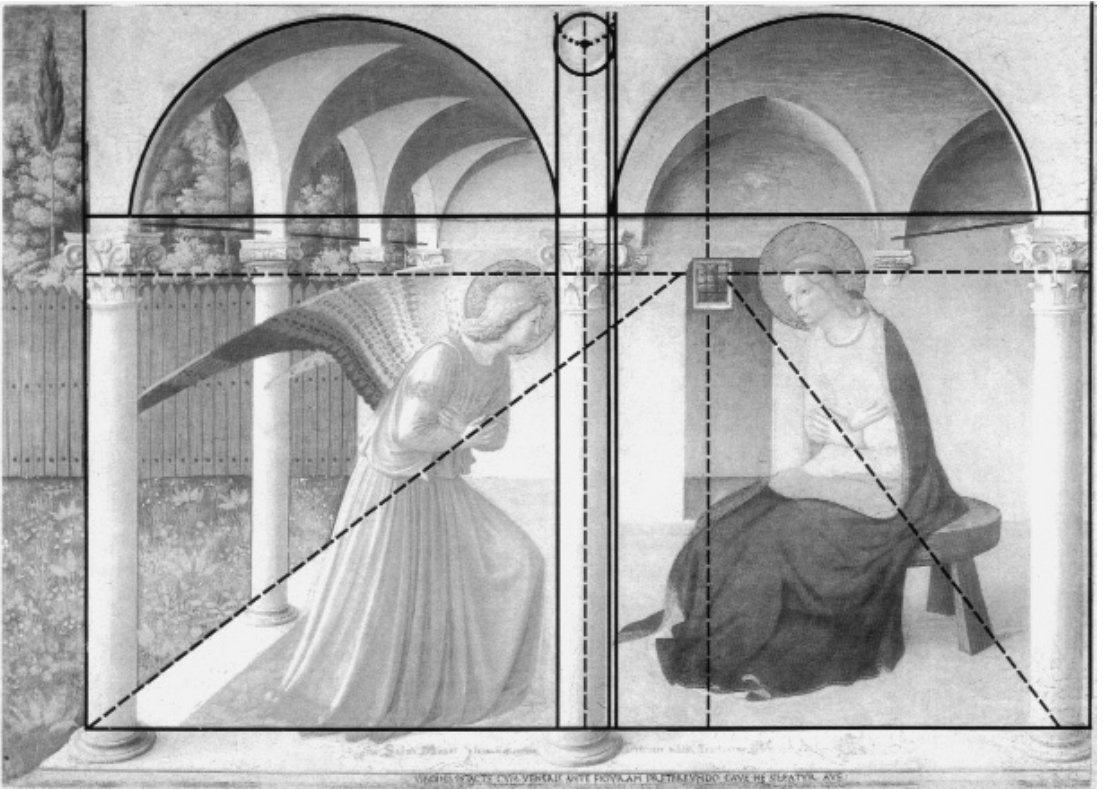


Abb. 5: *Perspektivische Zeichnung zur Verkündigung von Fra Angelico im ehemaligen Dominikanerklosters San Marco in Florenz (Bild entnommen: William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, London, New York, Sydney, Toronto 1993, S. 266)*

Folgt man nun der zentralperspektivischen Konstruktion des Bildes, laufen alle Perspektivlinien auf den Fluchtpunkt zu, der sich wiederum genau in [Abb. 5] dem Fenster hinter der Tür befindet. Aus dem Unendlichen durch das Fenster und die offene Tür trifft also der zentrale Strahl auf den Betrachter, der dem Bild sozusagen auf dem Weg ins Dormitorium entgegen tritt. Befindet sich zwar der Fluchtpunkt der Zentralperspektive deutlich über dem Augenniveau des normalen Betrachters, so lässt sich dieser doch theoretisch vor dem Bild verorten. Entscheidend ist hier aber, dass bei dieser karg ausgestatteten Verkündigungsdarstellung offenbar die Vorstellung des Eintretens Gottes in die Welt aus dem Unendlichen durch den Zentrumsstrahl neben der klassischen Ikonographie dieser Szene eine Rolle spielt, denn Fra Angelico hat um diese Möglichkeit angesichts der vorausgegangenen Auseinandersetzungen mit den Franziskanern zu diesem Thema mit Sicherheit gewusst.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist ferner, dass bereits der irische Philosoph Johannes Scotus Eriugena¹⁸ in einer Metapher vom „Wort“ als „Strahl des Vaters“ spricht und damit auf die Inkarnation gemäß dem Johannesevangelium anwendet: „Und das Wort ist Fleisch geworden“ (Joh 1, 14). Geht es bei Eriugena natürlich noch nicht um den Zentrumsstrahl wie bei Alberti, so verknüpft er aber die Vorstellung vom Feuer als Symbol für die Trinität mit dem Gedanken, dass dieses Feuer aus sich einen Strahl zeugt, dessen überheller Glanz die ganze Welt erfüllt.¹⁹

Ein weiteres Gemälde von Fra Angelico erinnert wieder stärker an das Eingangsbild von Domenico Veneziano, spielt sich die Verkündigungsszene hier doch auch in einem mit Säulenhallen flankierten Innenhof ab, der in der Rückwand einen Durchgang zu einem Garten aufweist. An dessen Ende ist zwar nicht eine Tür, aber eine Brunnenwand zu erkennen, wie man sie in der Renaissance gerne verwandte und nach Vorbildern aus römischen Villen baute. Diese Brunnenwand liegt genau in der Mittelachse des insgesamt sehr symmetrisch aufgebauten Bildes und nimmt dadurch schon eine hervorragende Stellung ein. [Abb. 6] Alle zentralperspektivischen Linien führen ebenfalls auf diese Brunnenwand zu, so dass auch hier auf der abstrakten Ebene wieder das Verständnis vom Eintreten Gottes in die Welt über den Zentrumsstrahl angedeutet wird. Dieser Deutung korrespondieren zwei weitere Beobachtungen. Zum einen befindet sich ebenfalls in der Mittelachse, allerdings weit oberhalb im Himmel, eine Taube, Symbol für den Heiligen Geist, der über Maria kommen wird (vgl. Lk 1, 35), und zum anderen ist der linke Zeigefinger des Erzengels nicht auf die Taube, sondern auf die Brunnenwand gerichtet, was sicherlich kein malerischer Fehler Fra Angelicos ist. Darüber hinaus legt die symbolische Bedeutung, ähnlich wie bei dem Tor, nahe, dass Maria zum einen als die lebenbringende Quelle zu verstehen ist und zum anderen als die verschlossene, d.h. die jungfräuliche Quelle, wie es in der Exegese der Kirchenväter und mittelalterlicher Theologen in Anlehnung an das Hohelied gedeutet wurde:

„Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell“ (Hld 4, 11). „Die Quelle des Gartens bist du, ein Brunnen lebendigen Wassers, Wasser vom Libanon“ (Hld 4, 15).²⁰

¹⁸ Johannes Scotus Eriugena, * um 810, † 877.

¹⁹ Vgl. J. Koch, *Über die Lichtsymbolik im Bereich der Philosophie und der Mystik des Mittelalters*, in: K. H. Bauer u.a. (Hrsg.), *Studium Generale*, 13. Jahrgang, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960, 660, Anm. 48 mit entsprechenden Belegstellen bei Eriugena.

²⁰ Vgl. A. Thomas, „*Brunnen*“, in: E. Kirschbaum (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* Bd. 1. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, Sp. 330–336, sowie H. und M. Schmidt, a.a.O., 242.

Dabei ist der Garten zugleich als ein Hinweis auf den Paradiesesgarten zu verstehen, was mit den bereits genannten Überlegungen zum Tor des Paradieses und auch mit der bildlichen Darstellung hier in Einklang steht.

Das Bild von Fra Angelico ist eine von neun Tafeln der *Armadio degli Argenti* von 1450, eine Auftragsarbeit aus dem Hause Medici, in Tempera auf Holz gemalt. Bei dem *Armadio degli Argenti* handelt es sich um eine Art Schrank, der für das Oratorium des Konventes der Santissima Annunziata in Florenz von Piero de' Medici gestiftet worden war und in dem die wertvollen Weihe- und Opfergaben, die für die Kapelle gemacht worden waren, aufbewahrt werden sollten. Als mittleres Bild in der oberen von drei Reihen misst die Verkündigungsszene, die das Patrozinium des Klosters darstellt, wie alle anderen Tafeln auf dieser Schrankseite 37 x 36,5 cm. Die Überschrift ist dem Propheten Jesaja entnommen: „Ecce virgo concipiet pariet filium vocabit nomen eius Emanuel“ (Jes 7, 14: „Seht, die Jungfrau wird ein Kind empfangen, sie wird einen Sohn gebären, und sie wird ihm den Namen Immanuel – Gott mit uns – geben“). Folgt man dem mittelalterlichem Denken im Hinblick auf die heilsgeschichtliche Bedeutung dieses alttestamentlichen Textes, wie wir es bereits bei der mittelalterlichen Bedeutungsforschung in Bezug auf das Tor getan haben, so lautet die entsprechende allegorische Textstelle gemäß dem Zusammenhang von Präfiguration im Alten und Erfüllung im Neuen Testament: „Ecce concipies in utero paries Filium vocabis nomen ei Ihesum“ der aus dem Lukasevangelium stammt (Lk 1, 31: „Du wirst ein Kind empfangen, einen Sohn wirst du gebären: dem sollst du den Namen Jesus geben“) und als Unterschrift unter dem Bild erscheint.

Die allegorische Deutung der Texte, die symbolische Deutung des Brunnens bzw. der Quelle auf Maria hin als der lebenbringenden Quelle und schließlich die abstrakte Interpretation durch die zentralperspektivische Deutung durch den Zentrumsstrahl weisen alle auf je unterschiedliche Weise auf dasselbe Ereignis des vom Engel verkündeten Kommens Gottes in die Welt hin.

Damit steht die Darstellung der Verkündigung Domenico Venezianos auf dem Predellenbild des Lucia-Altars aus Sta. Lucia de' Magnoli nicht isoliert dar. Dass sich Domenico Veneziano, Alberti und Fra Angelico in Florenz begegnet sind, ist naheliegend, erwähnen doch alle drei größtenteils zeitgleichen Lebensläufe die Maler an diesem Ort. Zudem ist nachgewiesen, dass Fra Angelico und Domenico Veneziano zusammen mit einem weiteren Maler als Schiedsrichter für die Erstellung der Fresken in der Kapelle des Stadthauses in Perugia in Aussicht genommen wurden.²¹

²¹ Vgl. den Artikel über Domenico Veneziano, in: U. Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 9/10. Leipzig 1999, 408 ff.

Was aber, wenn diese Zugangsweisen, also weder eine symbolische Deutung der Tür noch die abstrakte Vorstellung vom Eintreten Gottes in die Welt über den Zentrumsstrahl des zentralperspektivischen Aufbaus eines Bildes, das den Betrachter immer mit Fluchtpunkt und Augenhöhe vor einem Bild verortet, nicht mehr greifen? Gerade diese Bedeutungs- und Wahrnehmungskategorien versagen in weiten Teilen der Kunst der Moderne, die allerdings auf anderen Wegen zu wesentlichen Aussagen für den Betrachter kommen, vor allem über den Prozess der Wahrnehmung. Mit einem Sprung in das 20. Jahrhundert soll in einem letzten Kapitel das andere Ende des thematischen Bogens betrachtet werden, anhand eines Bildes aus dem abstrakten Expressionismus.

4. „Sei du dein, und Ich werde dein sein!“²² –

Existentielle Gottesbegegnung in der Moderne

Barnett Newman²³ zählt zu den großen amerikanischen Künstlern der Nachkriegszeit und wandte sich zeitlebens gegen die westeuropäische Kunsttradition des Schönen, die noch bis in die Moderne hinein eine Rolle spielte und seiner Meinung nach bis in den Impressionismus und sogar noch bei Piet Mondrian zu finden war.

Ein Bild von Barnett Newman trägt den Titel „The Gate“. [Abb. 7] Es stammt aus dem Jahre 1954, ist in Öl auf Leinwand gemalt, misst 193 x 239 cm und hängt heute im Stedelijk Museum in Amsterdam. Exakt die linke Hälfte des Bildes nimmt eine braune monochrome Fläche ein, an die sich eine cremefarbene Fläche anschließt, die rechts durch einen ca. 19,5 cm breiten schwarzen Streifen begrenzt wird. Beim ersten Blick würde man diese Bildaufteilung nicht vermuten, wirkt die braune Fläche kleiner als die halbe Bildfläche, was durch die Bildaufteilung in der rechten Hälfte bedingt ist. Solche Irritation über die Flächenaufteilung lenkt die Aufmerksamkeit auf das Bild, das auch als ein Ausschnitt aus einer bis ins Unendliche reichenden Fläche gedacht werden kann. Die vertikale Struktur des Bildes korrespondiert mit der aufrechten Körperhaltung des vor dem Bild stehenden Betrachters, der so in seiner natürlichen, körperlichen Verfassung angesprochen wird.

Das Bild entzieht sich offensichtlich jeder ikonographischen, geschweige denn symbolischen Erschließung. Selbst eine abstrakte, also von der Wirklichkeit abgehobene Bildform liegt hier nicht vor. Der These des berühmten

²² Nikolaus von Kues, *De visione Dei*, VII, zitiert nach der lateinisch-deutschen Studienausgabe: Nikolaus von Kues, *Philosophisch-Theologische Schriften*. Hrsg. von L. Gabriel, übersetzt von D. und W. Dupré, Bd. III. Wien 1967, 121.

²³ Barnett Newman, * 1905 in New York, † 1970 ebenda.

Philosophen und Soziologen Arnold Gehlen folgend, dass zum wesentlichen Verständnis gerade der modernen Kunst die Künstlertheorie gehört, müssen wir uns also Barnett Newman selbst zuwenden.²⁴

Aufgrund einer persönlichen Erfahrung von Raum und Zeit als Hier und Jetzt – einer eigentlich banalen Erkenntnis, die bei jeder Erfahrung immer schon mitgewusst, aber wohl selten bewusst gemacht wird – an den Grabhügeln der Miami-Indianer im Südwesten Ohios im Jahre 1949 lassen sich Grundkoordinaten für sein Werk feststellen. So beschreibt er in einem Gespräch über diese Erfahrung:

„Man betrachtet den Platz, und man denkt: Hier bin ich, *hier* ... und dahinten, da unten (über die Grenzen des Ortes hinaus), da ist Chaos, die Natur, die Ufer, die Landschaften ... Aber hier versteht man den Sinn seines eigenen Daseins ... Die Idee kam mir, den Betrachter präsent zu machen, die Idee, daß ‘der Mensch präsent ist’.“²⁵

Newman geht es dabei aber nicht so sehr um eine Empfindung des Raumes, des Platzes oder eines Objektes in einem Raum. Dem Raum wird, seiner Meinung nach, viel zu viel Bedeutung beigemessen, als sei er das Hauptthema der Kunst.²⁶ Raum ist für Newman ein Allgemeineigentum.²⁷ Zeit dagegen kann nur persönlich erfahren werden, ist eine private Erfahrung, die jeder für sich machen muss.²⁸ Dementsprechend will seine Malerei diese Erfahrung von Zeit hervorrufen und nichts abbilden.

Bereits ein Jahr vor seinem Besuch der Indianergräber schreibt Newman einen kleinen Artikel über das Erhabene: „The Sublime is Now“²⁹. In diesem Beitrag geht es ihm um die existentielle Zeiterfahrung an und mit seinen Gemälden, eine qualifizierte Präsenzerfahrung, die auch als transzendente Erfahrung bezeichnet werden kann, die einen das Erhabene eben jetzt erfahren lässt.³⁰ New-

²⁴ A. Gehlen, *Zeit-Bilder*. Frankfurt a.M., Bonn 1960, 161.

²⁵ B. Newman, zitiert nach Jean-François Lyotard, *Der Augenblick*. Newman, in: M. Baudson (Hrsg.), *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Weinheim 1985, 104.

²⁶ „Suddenly one realizes that the sensation is not one of space or (of) an object in space. ... There is so much talk about space that one might think it is the subject matter of art, ...“, B. Newman, *Ohio*, in: John P. O'Neill (Hrsg.), *Selected Writings and Interviews*. New York 1990, 175.

²⁷ „Space is common property“, ebd.

²⁸ „Only time can be felt in private. ... Only time is personal, a private experience. That's what makes it so personal, so important. Each person must feel it for himself“, ebd.

²⁹ B. Newman, *The Sublime is Now*, in: *Tiger's Eye* 6 (15. Dezember 1948) 51–53, wieder abgedruckt in John P. O'Neill, a.a.O., 170–173.

³⁰ B. Newman antwortet Clement Greenberg auf dessen Kommentar zu Werken neuerer amerikanischer Künstler; abgedruckt in: M. Imdahl, *Who's afraid of red, yellow and blue III*. Stuttgart 1971, 29: „Die Amerikaner evozieren ihre Welt der Emotion und Phantasie durch eine Art persönlicher Sprache ohne die Sicherung durch irgendeine bekannte Form. Das ist ein metaphysischer Akt. Von den europäischen abstrakten Malern werden wir durch schon bekannte Bilder in ihre geistige Welt geführt. Das ist ein transzendentaler Akt. Nimmt man es philosophisch, so ist der Europäer beschäftigt mit der Transzendenz der Objekte, während sich der Amerikaner mit der transzendentalen Erfahrung beschäftigt.“

man ist mit seinen Vorstellungen des Erhabenen beeinflusst von dem englischen Philosophen Edmund Burke. Dieser versteht als Quelle des Erhabenen „alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt.“³¹ Als Beispiele dafür gelten für Burke unter anderem: „Dunkelheit“³², „Riesigkeit“³³, „Unendlichkeit“³⁴, „Farbe“³⁵ und „Unterbrechung“³⁶. Angesichts der riesigen Bildformate, der großen Farbflächen und ihrer Streifen sowie der starken Hell-Dunkel-Kontraste ist der Einfluss Burkes auf das Werk Newmans nicht zu übersehen.

Newman legt Wert darauf, dass man seine Bilder aus möglichst kurzer Distanz anschaut, mit dem Effekt, dass die Bildfläche über das Gesichtsfeld hinausragt, man sozusagen und im eigentlichen Wortsinn ganz im Bilde ist. Bei der ersten Annäherung als vor dem Bild aufrecht Stehender legte sich diese Erfahrung bereits nahe. Als Folge eines solchen Im-Bilde-Seins geht jegliche Orientierung angesichts fehlender Perspektivräume oder ähnlichem verloren. Ort- und damit auch Zeitlosigkeit werden durch diese Seherfahrung evoziert, das Gefühl des Erhabenen, wie es die Beispiele Burkes nahe legten, damit der Betrachter sich seiner selbst bewusst wird, und zwar seiner Gegenwart aber auch seiner Ganzheit und Individualität.

Solches Bei-Sich-Sein, wie man es auch nennen könnte, rührt allerdings an eine mystische Dimension, der Newman als Jude und Kenner der Kabbala, der jüdischen Mystik, wie sie zwischen dem 12. und 17. Jahrhundert ihren überaus lebendigen Ausdruck gefunden hat, verbunden war. So hat Newman für den Bau einer jüdischen Synagoge einen Entwurf angefertigt und in einer der Entwurfsskizzen den Ort, von dem aus die Thora verlesen wurde, als „Mound“, Grabhügel bezeichnet. Die Erfahrungen des „Hier bin ich, hier ...“, die Newman zwischen den Grabhügeln in Ohio gemacht hatte, ließen ihn diesen Ort als „holy place“, als „heilige Stätte“ bezeichnen.³⁷ In der jüdischen Kabbalistik entspricht dieser Erfahrung an „heiliger Stätte“ die Erfahrung des Stehens vor dem göttlichen Thron, dem „Makom“.³⁸ „Makom“ bezeichnet aber nicht nur diesen Ort, sondern ist auch einer der geheimen Namen

³¹ E. Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hrsg. von W. Strube. Hamburg 1980, 72.

³² Vgl. ebd., 93 f.

³³ Vgl. ebd., 108 f.

³⁴ Vgl. ebd., 110 f.

³⁵ Vgl. ebd., 120.

³⁶ Vgl. ebd., 122 f.

³⁷ Barnett Newman in einem Gespräch, wiedergegeben in: Thomas B. Hess, *Barnett Newman. The Museum of Modern Art*. New York 1971, 73.

³⁸ Vgl. ebd., 75.

Gottes. D.h. an diesem Ort, der mit der transzendentalen Gegenwart Gottes gefüllt ist, erfährt der Mensch die Realität seines Daseins als Sein vor Gott.³⁹ Makom ist der Ort, wo der Mensch präsent ist.⁴⁰ Interessant ist, dass Newman einige seiner Werke „Here“ oder „Be“ nennt und damit offenbar direkt seine theoretischen Überlegungen in seine Werke umsetzt. So entstand „Here I“ ein Jahr nach seinem Besuch in Ohio.

Treten wir also mit diesem Hintergrundwissen vor das Bild „The Gate“. Dieses Tor soll beim Betrachter die Erfahrungen des Erhabenen, der abstrakten Transzendenz hervorrufen, die in eins fällt mit der absoluten Präsenzerfahrung. [Abb. 7] Dieser Ineinsfall von Selbsterfahrung und Gotteserfahrung findet sich nicht erst beim Betrachten der Werke Newmans, sondern lässt sich bereits bei Nikolaus von Kues⁴¹ nachweisen, für den Selbsterfahrung und Gotteserfahrung ebenfalls keine Gegensätze sind. Da Gott Alles in Allem ist, ermuntert er den Menschen in seinem Traktat „Über das Sehen Gottes“, indem er Gott zum Menschen sagen lässt: „Sei du dein, und Ich werde dein sein!“

5. Schluss

„Denn verschlossen war das Tor ...“ – Vorstellungen vom Eintreten Gottes in die Welt in alter und neuer Kunst, so lautete die Überschrift über dem Bogen, der zwischen gut fünfhundert Jahren zu spannen hier versucht wurde. Neben einer symbolischen Deutung von der Tür und der abstrakten Gottesvermittlung über das Motiv des Zentrumsstrahles der Zentralperspektive stand schließlich die existentielle Vorstellung vom Ich als der Tür, durch die Gott in die Welt tritt, als Erfahrung des Da- und Selbstseins angesichts der Erhabenheit, ausgelöst durch „The Gate“ von Barnett Newman.

Keht man zurück zum eingangs genannten Verfasser des Liedes mit dem Vers vom verschlossenen Tor, Michael Denis, lässt sich hier ein Kreis schließen. Der Jesuit Denis schrieb sein Lied ein Jahr nachdem sein Orden 1773 von Papst Clemens XIV. auf Drängen des französischen Königshofes aufgehoben worden war. Lehrte er bis dato an der Theresianischen Ritterakademie in Wien Logik, Metaphysik und Rhetorik, so wurde er anschließend in

³⁹ Vgl. ebd., 73.

⁴⁰ Vgl. zum Zusammenhang von indianischer und jüdischer Raumvorstellung Jean-François Lyotard, a.a.O., 1985, 104: „Die Präsenz ist der Augenblick, der ... sagt, daß ‚etwas da ist‘, bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat. Das ist eine Vorstellung, die man mystisch nennen kann, da es sich um das Geheimnis des Seins handelt. ... Nach Newman gäbe das Sein, wenn es sich im Augenblick offenbaren würde, der ‚Persönlichkeit‘ ihren ‚totalen Sinn‘.“

⁴¹ Nikolaus von Kues, * 1401 in Kues, † 1464 in Todi.

der Folge der Aufhebung des Jesuitenordens Aufseher über die Garellische Bibliothek und Übersetzer fremdsprachiger Gedichte. Vielleicht klingt seine bittende Klage jetzt über die heilsgeschichtliche Reminiszenz an die Situation des Volkes Israel hinaus anders und spiegelt etwas von seinem persönlichen Sehnen nach dem Erlöser wider, sein Hoffen vielleicht auf Veränderung des persönlichen Schicksals?

Damit wäre man wieder bei der Hinwendung zur existentiellen Deutung des hier behandelten Themas, die heute vielleicht noch am ehesten eine Vorstellung vom Eintreten Gottes in unsere Welt vermitteln kann, so wie es bereits der Konvertit und mystisch-schwärmerische Poet Angelus Silesius⁴² in einem seiner Verse aus dem Buch „Cherubinischer Wandersmann“ von 1657 formuliert hat:

*„Wird Christus tausendmal zu Betlehem geboren
Und nicht in dir, du bleibst noch ewiglich verloren.“*⁴³

⁴² Angelus Silesius, * 1624 in Breslau, † 1677 ebenda.

⁴³ Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, 1. Buch Nr. 61, in: Angelus Silesius, *Sämtliche poetische Werke*. Hrsg. und eingeleitet von H. L. Held, Band 3. München 1949.