

### I Vorspiel im Kirchenraum

Im letzten Jahr wurde in St. Josef in Münster-Kinderhaus eine neue Verglasung der Kirchenfenster fertiggestellt. Nach Jahren der Beratung und Auseinandersetzung in der Gemeinde und über sie hinaus war Silke Rehberg beauftragt worden, für diese Verglasung einen Kreuzweg zu realisieren (Abb. 1).<sup>2</sup> Ein gewisser Rest von Unsicherheit war am Tag der Feierlichkeiten gerade aus dem Kreis jener zu vernehmen, die sich sonst mit Nachdruck für die zeitgenössische Kunst im Kirchenraum engagieren: War es wirklich richtig gewesen, die Stationen des Kreuzwegs in der Glasmalerei mit dem Vokabular gegenständlicher Darstellung zu formulieren? Kann man die Passion Jesu mit ikonographischen Mitteln angemessen zum Ausdruck bringen? Sind die Zugeständnisse an eine physiognomische Identifizierung der Jesusgestalt zu tolerieren? Solche Fragen zeigen im Schlaglicht, wie sich die Debatte im so genannten Dialog zwischen künstlerischer Avantgarde und kirchlich orientierter Bilderwartung gewandelt hat: Seinerzeit erschütterten die allerorten um sich greifenden Tendenzen der Abstraktion und der Konkretion die kirchliche Kunstrezeption. In einer veritablen Gegenbewegung zu dieser tiefen Entfremdung setzen Künstler heute wieder verbreitet Vertrauen in die gegenständliche Darstellung und lösen damit nicht allein bei kirchlichen Kunstfreunden Irritationen aus. Liegt im Gegenständlichen nicht zwangsläufig eine Trivialisierung gerade religiöser Bedeutungen, denen die Liaison von Abstraktion und Geistigkeit doch so überaus gelungen zu entsprechen schien? Suggestiert die neue Aufforderung zur gegenständlichen Entzifferung nicht letztlich die ikonographische Identifizierbarkeit religiöser Gehalte? Und fällt diese Entzifferung nicht hinter das bereits erreichte Niveau eines geschärften und sich selbst reflexiven Sehens zurück, zu dem Kunstwerke der einstigen Avantgarde anleiteten? Werden wir genötigt, die gerade entdeckten und katechetisch wie religionsdidaktisch fruchtbar gemachten theologischen Dimensionen von Seherfahrungen, des *sehenden Sehens* (Max Imdahl) leichtfertig aufs Spiel zu setzen und auf dem Altar symbolischer Entschlüsselung und ikonographischer Fliegenbeinzählerei zu opfern? Die intellektuellen Mühen sind noch gut erinnerlich, derer es bedurfte,

Abb. 1  
 Silke Rehberg: Jesus fällt drei mal unter dem Kreuz, 2008, Glasmalerei, Münster

<sup>1</sup>  
 Der Text basiert auf einem Vortrag, den ich am 28. Mai 2009 in Bad Honnef und B in veränderter Form B am 20. Juni 2009 in Bonn gehalten habe.

<sup>2</sup>  
 Vgl. Kath. Kirchengemeinde St. Josef – Kinderhaus (Hg.): *Kreuz+Weg in sieben Fenstern*. Silke Rehberg. St. Josef Münster-Kinderhaus, Münster 2008.

um die Botschaft Wieland Schmieds wirklich zu verinnerlichen und der spirituellen Kraft des Ungegenständlichen tatsächlich zu trauen. Gerade erst hat man der Abstraktion einen Platz im imaginären Museum der eigenen Religiosität eingeräumt. Mit missionarischem Eifer hat man für diese Kunst gegen die überlebten, aber ihr Ende hartnäckig leugnenden kirchlichen Darstellungskonventionen des 19. Jahrhunderts gestritten. Da fällt dem religiösen Kunstliebhaber unversehens gerade die Kunst in den Rücken, die nun das Rad in überwunden geglaubte, ikonographisch orientierte Epochen zurückzudrehen und damit nicht zuletzt ausgerechnet all jenen unter den Schwestern und Brüdern Recht zu geben scheint, die sich gleichermaßen standhaft wie borniert gegenüber jeder Belehrung über den künstlerischen Aufbruch in die Moderne und über dessen theologisches Potential resistent zeigten.

Aus künstlerischer Perspektive muss diese Irritation über die Rückwendung zur Gegenständlichkeit freilich höchst vordergründig erscheinen. Die Abkehr von der gegenständlichen Darstellung war ja keineswegs eine generelle Tendenz in der Kunst des 20. Jahrhunderts gewesen. Der Gegensatz von Gegenständlichkeit und Abstraktion ist eher ein Konstrukt der Interpretation und auch der Polemik als ein Maßstab künstlerischen Fortschritts. Schließlich zeigen die Werke auch in der Darstellung außerbildlicher Wirklichkeit stets ein Moment der Abstraktion als künstlerisch-reflexive Bedingung der Gegenstandsauffassung. Umgekehrt können nichtgegenständliche Bilder erzählerische Momente enthalten – im Duktus der Malerei etwa.

Gleichwohl bedeutet die Differenz zwischen gegenständlicher Darstellung und Abstraktion für die christliche Kunstrezeption eine wesentliche Zäsur. Für so lange Zeit war die ikonographische Durchsichtigkeit der Bilder auf biblische und legendarische Texte die selbstverständliche Grundlage für alle theologische Interpretation von Werken der bildenden Kunst gewesen, dass das Ausbleiben gegenständlicher Referenz als ein fundamentaler Wandel in der Wesensbestimmung des Bildes verstanden werden musste. Sogar die Möglichkeit einer theologischen Deutung solcher Bildwerke schien grundsätzlich in Frage gestellt. Vor dem Hintergrund einer solchen Erschütterung zeigt sich in der heutigen Irritation über die Rückkehr des Gegenständlichen immerhin ein Indiz dafür, wie sehr sich das christliche Kunstverständnis inzwischen einer Spiritualität des Ungegenständlichen geöffnet hat. Vielleicht sogar gegen die herrschende Großwetterlage weitgehender Sprachlosigkeit zwischen Kunst und Kirche konnte sich offenbar – Wieland Schmieds Berliner Ausstellungen vor dreißig und vor zwanzig Jahren sei es gedankt<sup>3</sup> – eine substantielle religiöse Bildhermeneutik entwickeln, die an der Auseinandersetzung mit der alle gegenständliche Referenz abweisenden Kunst der Moderne wuchs und sich nun angesichts der Rückkehr zur Darstellung außerbildlicher Wirklichkeit einer besonderen Herausforderung ausgesetzt sieht.

3

Vgl. Wieland Schmied (Hg.): *Katalog: Zeichen des Glaubens B Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980; ders. (Hg.): *Katalog: GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Stuttgart 1990.

Wie lässt sich diese bildtheologische Herausforderung charakterisieren? Oder werden gegenüber den komplexen Bilderfahrungen der Abstraktion die altbewährten Verfahren der Ikonographie und der Ikonologie einfach wieder in ihr Recht gesetzt? Doch dafür war die breite Bewegung der Abstraktion im 20. Jahrhundert mit zu zahlreichen und vielfältigen fundamentalen bildtheoretischen Überlegungen, Experimenten, Rückbezügen des Bildes auf die Bedingungen der eigenen Bildlichkeit verknüpft, als dass Künstlern der Gegenwart der schlichte Rückschritt hinter diese Entwicklungen unterstellt werden könnte. Allenfalls ist es der mit dem Begriff der *Avantgarde* verbundene Fortschrittsglaube, der obsolet geworden ist und eine Orientierung an der weiter zurück liegenden Geschichte der Kunst nahelegt, um auf diese Weise zu Klärungen der gegenwärtigen Bedingungen und Möglichkeiten des Bildes und der Kunst zu gelangen. Was diese Orientierung der Kunst für ihre theologische Interpretation bedeuten könnte, will ich hier in einer ersten Annäherung an zwei Beispielen erläutern, die zwei Gattungen der vormodernen Malerei zugeordnet sind: der Landschaft mit ihrer Affinität zur Negativen Theologie und dem Portrait im Zusammenhang mit der Problematik des Christusbildes.

## II Zwischen Landschaft und Bühne. Christoph Worringer

Pnuel nannte Jakob den Ort am Fluss Jabbok, an dem ein Mann mit ihm die ganze Nacht hindurch bis zur Morgenröte kämpfte und ihm dabei das Hüftgelenk ausrenkte (Gen 32,23-33).<sup>4</sup> Christoph Worringers Bild, das den Namen dieses Ortes im Titel führt (Abb. 2), nimmt in seinem ikonographischen Bestand nur sehr indirekt Bezug auf die biblische Erzählung, kann jedenfalls nicht als deren Illustration angesehen werden. Der Boxring unter Bäumen, der hier die Szene bildet, mag als Hinweis auf den Kampf gelesen werden, wie ebenso die bandagierten Fäuste der stehenden Gestalt. Doch ist im Text nicht von einem Box-, sondern von einer Art Ringkampf die Rede. Verwandtschaftliche Beziehungen ergeben sich erst durch eine Transposition des Themas auf die Ebene von Sportarten, während der Text eher an die Situation eines Überfalls denken lässt. Der Angreifer fehlt allerdings im Bild; dafür gibt es eine zweite, hockende Person über einer Modelllandschaft, die aus dem unmittelbaren Textzusammenhang nicht zu deuten ist. Handelt es sich vielleicht um Jakobs Bruder Esau, der im textlichen Umfeld der Kampf-Erzählung eine zentrale Figur darstellt? Ein leitendes Motiv in den umgebenden Perikopen sind Fragen nomadischer Viehwirtschaft – im Bild angedeutet durch das Modelltier in der Rechten der hockenden Gestalt? Sollte dann das Wasser in dem locker bewaldeten Tal des Landschaftsmodells mit seinen eher bürgerlichen Häusern für den Jabbok einstehen? Warum aber dann in einer solch weitreichenden Verfremdung, dass das Verfremdete kaum noch hindurchscheinen kann?

Abb. 2  
Christoph Worringer: Pnuel, 2004,  
Öl/Leinwand, 210 x 175 cm,  
Privatsammlung

4  
Zum Folgenden vgl. Reinhard Hoeps:  
Geöffnete Fenster, verschlossen. Die Bilder  
von Christoph Worringer, in: Heiner Hach-  
meister (Hg.): Katalog: Christoph Worrin-  
ger, Münster 2006, 13-15.

Christoph Worringers Bilder treten auf, als wollten sie entschlüsselt werden, wobei sie sich gleichzeitig jedoch immer weiter verrätseln, je mehr man sich ihren Details nähert. Trotzdem entbinden sie den Betrachter nicht von der Aufgabe, ihren Sinn durch Strategien der Enträtselung zu suchen. Die bis in die feinsten Einzelheiten ausgeführten Gesten und Haltungen suggerieren den Anspruch, als bedeutsame Mitteilung verstanden zu werden ebenso, wie die akribische Präzision in der Darstellung gegenständlicher Details: Das kleine Boot in der Modelllandschaft oder die Knoten, mit denen die Seile des Boxrings festgezurrut sind, dann auch der minutiös ins Bild gesetzte Faltenwurf von Hose und T-Shirt.

Christoph Worringer zeigt bei aller Genauigkeit der Darstellung merkwürdig distanzierte und absichtsvoll inszenierte Ansichten. Bleibt die erzählerische Kohärenz aus, sind Figuren und Gegenstände zur Beziehungslosigkeit untereinander bestimmt. Ist es nicht immer dieselbe Person, die mehrfach in einem Bild erscheint? Die Einheit eines szenischen Zusammenhanges ist fraglich. Nicht auszuschließen ist, dass es sich um die Ineinanderblendung unterschiedlicher Szenen handelt, jeweils mit derselben Person. Die Garderobe ist identischer, als es eine neutrale Alltags-Uniformierung verlangte; der Kopf ist immer derselbe (nämlich der des Künstlers); ein möglicher individueller Ausdruck des Blicks ist getilgt. Die Figuren sind in ein einheitlich kühles Licht getaucht, das die Oberflächen der Figuren und Gegenstände konturiert und sie zugleich in eine andere Welt rückt, in der sie als ebenso sorgfältig inszenierte wie starre Posen fixiert sind. Ein farbiger Lichtrand, der die Konturen der Gestalten umfährt, hält sie in einer Schwebelage zwischen körperlicher Substanz und ungreifbarer Erscheinung.

Zwar ist die Komposition in der idealen Ansicht des Bildrechtecks minutiös bis ins Detail ausgeführt, doch stellt das Bild gerade darin die Gleichung zwischen idealer Bildordnung und idealer Bildbedeutung in Frage. Zweifellos richten die Figuren ihren eindringlichen Appell an den Zuschauer, unklar aber, welchen genau. Gerade die bedeutungsvoll anmutende Pose lenkt den Blick darauf, wie gründlich das Bild jede Haftung für eine fixe Bedeutung abstreitet.

Die biblische Erzählung, die der Bildtitel *Pnuel* aufgreift, verknüpft in sehr prägnanter Weise rätselhafte Fremdartigkeit und existentiellen Bedeutungsanspruch. Die unglaubliche Szene eines nächtlichen Ringkampfes mit Gott ist es, die für Jakob in doppelter Hinsicht Identität stiftet: Durch einen Schlag auf die Hüfte trägt er eine bleibende Behinderung davon, und wegen seiner beeindruckenden Stärke im Kampf verleiht Gott ihm den Namen Israel, der von nun an ihn und seine Nachkommenschaft bezeichnet. Jakob wiederum reflektiert den Wendepunkt, den dieser Kampf für seine Existenz bedeutet, indem auch er durch einen Namen das Außergewöhnliche der Situation festhält. In

einer Verbindung der Worte *Antlitz (panim)* und *Gott (El)* nennt er den Ort des Kampfes am Jabbok *Pnuel*, »ich habe Gott von Angesicht zu Angesicht gesehen und bin doch mit dem Leben davongekommen.« (Gen 32,31) Der Name *Pnuel* löst das rätselhafte Bild des Kampfes mit der Verletzung der Hüfte nicht auf, aber er ordnet ihm die höchste aller Anschauungen zu, das Gegenüber Gottes *von Angesicht zu Angesicht*, gleichermaßen letztes Ziel wie Bedrohung der menschlichen Existenz. Die Vehemenz dieses Ereignisses lässt den im neuen Namen *Israel* angezeigten Eingriff in die Identität als einleuchtende Konsequenz erscheinen.

Das Bild von Christoph Worringer, das den Namen dieses bedeutsamen Ortes im Titel trägt, ruft den Horizont dieser Vorstellung auf, verweigert aber jeden Hinweis auf das Drama dieser existentiellen Begegnung und ihrer Deutung durch Jakob, von ihren heilsgeschichtlichen Bedeutsamkeiten einmal ganz abgesehen. Gerade unter der Perspektive des Kampfes und seines Gegenübers von *Angesicht zu Angesicht* demonstriert dieses Bild die grundsätzliche Abweisung des bildlichen Ideals der Sichtbarkeit. Eine visuelle Einlösung dessen, was der Zielpunkt der Perikope ist, wird nicht gegeben und auch keine versierte bildtheologische Spekulation im Anschluss an Gen 32,31 über die Gründe, die einer solchen Darstellung im Wege stehen könnten. Vielmehr scheint das Bild diese sowohl theologisch wie kunsttheoretisch brisante Frage bewusst auszusparen. Das Bild weigert sich, als Zuspitzung eines kunsttheologischen Diskurses interpretiert zu werden, wie es in gleicher Weise die identifikatorischen Motive des biblischen Textes planmäßig umgeht. Gleichwohl ist das Bild erkennbar genau auf diese biblische Perikope bezogen. Es greift deren ikonographische Motive auf, rückt sie aber sogleich in ein Spektrum vielfältiger weiterer Bedeutungen, die sich hier anlagern, auch symbolische, allegorische und metaphorische Konnotationen und Standbilder (quasi-)ritueller Handlungen. Die Vielfalt der teils offensichtlichen, häufiger anklingenden und verschlüsselten semantischen Beziehungen unter den Bildgegenständen steht der Einlösung einer einigermaßen schlüssigen Bedeutung – im Singular – im Wege, aber auch eine Pluralität der Bedeutungen wird der Strategie der Bildwerke Worringers nicht gerecht; vielmehr tritt der unabschließbare Weg durch den Irrgarten möglicher Bedeutungen an die Stelle der abschließenden Fixierung jedweder bestimmten Bedeutung. Andererseits wird der Blick nirgends aus diesem ikonographischen Schema der Bedeutungssuche entlassen, sondern immer aufs Neue dort hinein verwiesen. Christoph Worringers Malerei diskutiert die fundamentale Auffassung vom Bild als *Bedeutungsträger*. Das Zusammenspiel von Bilderscheinung und Interpretation hat in dieser Malerei seine Selbstverständlichkeit verloren. Hier geht es nicht um ausgeklügelte Verschlüsselungsmaßnahmen, deren Gründlichkeit eine Bedeutungerschließung verhindert, und auch nicht um die Aufarbeitung eines histo-

rischen Abstandes, der den Gehalt vergangener Bildformeln in Vergessenheit geraten ließ. Aber auch die Abwendung von der Überlieferung eines ikonographisch bzw. symbolisch disponierten Kunstverständnisses zugunsten einer weniger vermittelten, gegenstandsfreien Bilderfahrung genügt Worringer nicht, weil sie das Problem aufhebt anstatt Gelegenheit zu bieten, es nachdrücklich zu bearbeiten. Seine Malerei reflektiert vielmehr eine Kluft zwischen den aus Kulturgeschichte und eigener Erfahrung hervorgegangenen persönlichen Bildfindungen und deren Kommunikabilität. Wie kann ein Bildzeichen angesichts der semantischen Diffusionen und Konfusionen noch eine Bedeutung allgemeiner Art transportieren? Was überhaupt machen die einzelnen Bildelemente und vor allem das Bild selbst als deren Einheitsgrund sichtbar, wenn zwar über das *Dass*, nicht aber über das *Was* des Bedeutens Verständigung zu erzielen ist?

Das Bild entspricht in seiner formalen Ordnung und Konstruktion allen Anforderungen, denen es als Bedeutungsträger zu genügen hat. Doch der Anmutung einer Bedeutsamkeit von existentiellem Rang tritt die Verweigerung gegenüber der Identifizierung einer bestimmten Bedeutung entgegen. In bildtheologischer Hinsicht ist diese Spannung ein durchaus einschlägiges Motiv, das insbesondere die Deutung von Bildwerken der avantgardistischen Abstraktion und Ungegenständlichkeit leitet. Seine Wurzeln hat es im theologischen Verständnis romantischer Landschaftsmalerei, von der aus Robert Rosenblum einst eine kunstgeschichtliche Entwicklungslinie bis zum amerikanischen abstrakten Expressionismus zog.<sup>5</sup> Diese Theorie hat gegen die Opposition mancher betroffener Künstler und gegen alle kunsthistorischen Widerlegungen als Modell theologischer Bildhermeneutik überlebt: Das Verschwinden der ikonographisch fixierten Einzelbedeutungen legt das Potential des Bildes zur Darstellung einer um so höheren, unnennbaren Bedeutung frei, die nicht dechiffriert werden muss, weil sie durch das Bild zur unmittelbaren Erfahrung wird.

Die Formel dieser theologischen Bildhermeneutik hieß *Negative Theologie*. Der mutmaßliche Zielpunkt der avantgardistischen Abstraktion schien mit einem Schlüsseltheorem der theologischen Erkenntnislehre zu konvergieren: Vor Gott überschreitet das Erkenntnistreben das Erkenntnisvermögen, was zu einer Erfahrung nicht enzifferbarer Bedeutungsfülle führt. Die Kunst bietet dazu das Analogon für die Anschauung, wenn sie das Bild jenseits der gegenständlichen Referenz als Ort einer spezifischen Bilderfahrung bestimmt. In dieser Konvergenz liegt ein bildtheologischer Gewinn, der kaum zu überschätzen ist, insofern sich die Theologie hier einmal tatsächlich bei der Bearbeitung einer an ihr eigenes Selbstverständnis rührenden Frage auf Kunstwerke als Quelle theologischer Reflexion angewiesen sieht und gleichzeitig eine theologisch orientierte Interpretation von Kunstwerken auf alle Krücken einer behelfsmäßig symbolisierenden Bedeutungszuschreibung

5

Vgl. Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, London 1975 (deutsch: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981).

rischen Abstandes, der den Gehalt vergangener Bildformeln in Vergessenheit geraten ließ. Aber auch die Abwendung von der Überlieferung eines ikonographisch bzw. symbolisch disponierten Kunstverständnisses zugunsten einer weniger vermittelten, gegenstandsfreien Bilderfahrung genügt Worringer nicht, weil sie das Problem aufhebt anstatt Gelegenheit zu bieten, es nachdrücklich zu bearbeiten. Seine Malerei reflektiert vielmehr eine Kluft zwischen den aus Kulturgeschichte und eigener Erfahrung hervorgegangenen persönlichen Bildfindungen und deren Kommunikabilität. Wie kann ein Bildzeichen angesichts der semantischen Diffusionen und Konfusionen noch eine Bedeutung allgemeiner Art transportieren? Was überhaupt machen die einzelnen Bildelemente und vor allem das Bild selbst als deren Einheitsgrund sichtbar, wenn zwar über das *Dass*, nicht aber über das *Was* des Bedeutens Verständigung zu erzielen ist?

Das Bild entspricht in seiner formalen Ordnung und Konstruktion allen Anforderungen, denen es als Bedeutungsträger zu genügen hat. Doch der Anmutung einer Bedeutsamkeit von existentiellem Rang tritt die Verweigerung gegenüber der Identifizierung einer bestimmten Bedeutung entgegen. In bildtheologischer Hinsicht ist diese Spannung ein durchaus einschlägiges Motiv, das insbesondere die Deutung von Bildwerken der avantgardistischen Abstraktion und Ungegenständlichkeit leitet. Seine Wurzeln hat es im theologischen Verständnis romantischer Landschaftsmalerei, von der aus Robert Rosenblum einst eine kunstgeschichtliche Entwicklungslinie bis zum amerikanischen abstrakten Expressionismus zog.<sup>5</sup> Diese Theorie hat gegen die Opposition mancher betroffener Künstler und gegen alle kunsthistorischen Widerlegungen als Modell theologischer Bildhermeneutik überlebt: Das Verschwinden der ikonographisch fixierten Einzelbedeutungen legt das Potential des Bildes zur Darstellung einer um so höheren, unnennbaren Bedeutung frei, die nicht dechiffriert werden muss, weil sie durch das Bild zur unmittelbaren Erfahrung wird.

Die Formel dieser theologischen Bildhermeneutik hieß *Negative Theologie*. Der mutmaßliche Zielpunkt der avantgardistischen Abstraktion schien mit einem Schlüsseltheorem der theologischen Erkenntnislehre zu konvergieren: Vor Gott überschreitet das Erkenntnisstreben das Erkenntnisvermögen, was zu einer Erfahrung nicht enzifferbarer Bedeutungsfülle führt. Die Kunst bietet dazu das Analogon für die Anschauung, wenn sie das Bild jenseits der gegenständlichen Referenz als Ort einer spezifischen Bilderfahrung bestimmt. In dieser Konvergenz liegt ein bildtheologischer Gewinn, der kaum zu überschätzen ist, insofern sich die Theologie hier einmal tatsächlich bei der Bearbeitung einer an ihr eigenes Selbstverständnis rührenden Frage auf Kunstwerke als Quelle theologischer Reflexion angewiesen sieht und gleichzeitig eine theologisch orientierte Interpretation von Kunstwerken auf alle Krücken einer behelfsmäßig symbolisierenden Bedeutungszuschreibung

5

Vgl. Robert Rosenblum: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, London 1975 (deutsch: *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko, München 1981).

ohne Wehmut verzichten kann. In der Tat hat die Auseinandersetzung mit Spitzenwerken der Abstraktion das theologische Bewusstsein für die Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht unerheblich geschärft.

Darüber hinaus lässt sich allerdings durchaus darüber streiten, ob das Potential der Werke von theologischer Seite für die Differenzierung des Begriffs Negativer Theologie wirklich mit der gebotenen Gründlichkeit ausgeschöpft worden ist. Wie dem auch sei, so stößt die theologische Kunstinterpretation im Zeichen der Negativen Theologie bei Christoph Worringer jedenfalls auf eine zugespitzte Problematisierung des Widerspiels von forciert Bedeutsamkeit und bestrittener Einzelbedeutung. Seine Bilder nehmen den Duktus der Landschaftsmalerei auf, transformieren diesen aber regelmäßig und konsequent in die bildliche Disposition einer Bühne, die als geschlossener und bevölkerter Bildraum angelegt und zum Betrachter ins strikte Gegenüber gestellt ist, getrennt durch eine subtile ästhetische Grenze. Diese Disposition nimmt der Bestreitung der Bedeutungszuschreibung das Pathos der leeren wie weiten Unendlichkeit. Das Unnennbare ist hier nicht an die Totalität hinter allen partikularen Aussagen geknüpft, sondern in die Einzelheiten des Bildgeschehens verstrickt, das in verwirrender Weise überall Bedeutsamkeiten darbietet, ohne dass sich eine einzige von ihnen entziffern ließe. Nicht die Unendlichkeit der Landschaft gibt die Leitidee zu dieser Malerei, sondern die stumme Pantomime auf der Bühne, die freilich allenthalben Landschaftsmotive zitiert. Wenn dieses Verstummen eine religiöse Seite haben sollte, wie manche Bildtitel und ikonographische Sujets bei Worringer andeuten, so ist dies doch weniger Indiz einer höchsten Stufe der Erkenntnis als Symptom des alltäglichen und oft vergeblichen Strebens, Bedeutsamkeit zu erfahren. Die Rückwendung zur Ikonographie bedeutet nicht die Restituierung überwunden geglaubter Interpretationsverfahren, sondern führt diese Verfahren erst recht an ihre Grenzen.

### **III Arbeit am Portrait. Silke Rehberg**

Mit ihrer Abstraktion von der Gegenständlichkeit hatte die Kunst der Avantgarde vor allem die großen Erzählungen der jüdisch-christlichen Überlieferung nach und nach aus der bildlichen Selbstdarstellung des Glaubens vertrieben und statt dessen das Verstummen aller Erzählung als Thema der Bildrede favorisiert. Narration ist freilich nicht die einzige traditionelle Funktion des Bildes im Christentum. Neben ihr steht der Bereich des Bildnisses, der nach Erwin Panofsky zusammen mit der Narration das Gesamtspektrum der Bildfunktionen im Christentum konstituiert. Wenn auch der Verlust der Erzählungen durch die künstlerischen Entwicklungen der Avantgarde heftiger beklagt wurde, so ist doch die Auflösung des Bildnisses dogmatisch weitaus prekärer:

Während erzählende Bilder in den meisten theologischen Bildkonflikten weitgehend unbehelligt blieben, konzentrierten sich die Fragen nach Legitimität und Gestalt des Bildes im Christentum auf das Bildnis, genauer: auf das Bildnis Jesu Christi (Abb. 3). Es ist das Christusbild, das bereits im Mittelpunkt der ersten, spätantiken Bilderstreitigkeiten steht, das die theologische Argumentation der Gegner wie der Befürworter des Bildes leitet, das mit der Ikone die erste genuin christliche Bildform hervorbringt.

Die Christusikone setzt auf ein hohes Maß an Abstraktion, um die Durchsichtigkeit des menschlichen Antlitzes auf die göttliche Natur Jesu Christi mit Evidenz vor Augen zu stellen. Wie sie ein Gesicht zur Darstellung bringt, so ist sie zugleich eine Art von abstraktem Ornament in der Form eines Gesichtes. So konnte schließlich auch die Abstraktion der Avantgarde theologisches Wohlwollen gewinnen, erwies sie sich doch als Verbündete im langwierigen Kampf gegen das Ideal naturalistisch-physiognomischer Ähnlichkeit. Die Abstraktion gewährleistet gegen dieses Ideal eine gewisse Distanz und ein Quantum Unähnlichkeit, die sich mit Darstellungsstrategien des Mandylyon in Beziehung setzen ließen. Als Formalisierung und als Ornamentalisierung konnte die Abstraktion theologisch salonfähig werden: Abstraktion als Wiederbelebung der Ikonenmalerei. Doch die Leitfigur des Bildnisses war dabei eigentlich nicht der Mensch gewordene Gottessohn, sondern mehr und mehr Emmy Scheyer, die Lebensgefährtin von Alexej Jawlensky und realitätsgesättigter Angelpunkt seiner Werkgruppe der *Meditationen* (Abb.4). Jedenfalls blieb theologisch weitgehend unentschieden, ob die Abstraktion als angemessene Formulierung der Inkarnation verstanden werden kann, um die es in den theologischen Spitzthesen der spätantiken Bilderstreitigkeiten letztlich ging, oder ob sie sich lediglich als Fluchtweg aus der physiognomisch-gegenständlichen Konkretisierung empfahl. Je präziser die theologische Begrifflichkeit wird, desto unspezifischer, ja auch uninteressierter scheint die Kunst bisweilen an der Konvergenz mit der Theologie.

Die Suche nach dem Christusbild wiederum, die manche Strömungen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts wie ein roter Faden durchzieht,<sup>6</sup> kann sich kaum ganz der Abstraktion anvertrauen; sie bedarf der Auseinandersetzung mit der Figürlichkeit. In der Nachkriegszeit erschien für diese Vermittlung zwischen Abstraktion und Figürlichkeit im Christusbild insbesondere die Expressivität des Passionsgeschehens als der angemessene Ausgangspunkt, der von vielen Künstlern geteilt wurde. Im Christusbild manifestierten sich die Zeitzugenschaft der Kriegsgeneration, politisches Engagement, auch Gegenwartsanalyse und künstlerische Selbstverständigung, um die im Christusbild *gerungen* wurde. Die Metapher des *Ringens* kennzeichnet das eng verflochtene Ineinander von religiös-existentieller und künstlerischer Auseinandersetzung, wie sie am Christusbild in paradigmatischer Weise ausgetragen wurde.

Abb. 3  
Mandylyon von Novgorod,  
12. Jh., 77 x 71 cm, Moskau,  
Tretjakov-Galerie

Abb. 4  
Alexej von Jawlensky:  
Heilandsgesicht: Schweigen,  
1918, 36 x 27 cm, Lodz

6  
Vgl. Alex Stock: *Gesicht B bekannt und fremd. Neue Wege zu Christus durch Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1990.

In der Kunst der jüngeren Generation stößt diese mit existentiellen Ambitionen hoch aufgeladene Disposition des Christusbildes auf die vordergründig eher akademisch anmutende Wiederentdeckung des Portraits. Diese künstlerische Gattung, die einstmals die gesellschaftliche Reputation der Malerei wesentlich begründet hatte und auch zu einer maßgeblichen Größe der künstlerischen Erwerbstätigkeit avanciert war, hatte ihre Funktion im Laufe des 20. Jahrhunderts nahezu vollständig an die Photographie verloren, der allein noch das Potential zum authentischen Portrait zugetraut wurde. So zur Bedeutungslosigkeit befreit, konnte das Portrait grundsätzliche Überlegungen zur Persönlichkeit der künstlerischen Handschrift, zum Gegenüber von Künstler und Modell, zur Beziehung zwischen Originalität und Authentizität sowie zum besonderen Potential von Malerei und Plastik in Abgrenzung gegenüber Photographie und Film an sich ziehen.<sup>7</sup> Silke Rehberg reflektiert das Wechselverhältnis von Individualität und Typ als Thema der portraitierenden Kunst. Als Beispiel dafür wählt sie in jüngster Zeit sog. *Kunstmacher*: Sammler, Galeristen, Kuratoren, Kritiker, die einen bestimmten Typ repräsentieren – auch wenn sie durch ausgeprägte Individualität zu ihrer Profession gefunden haben mögen (Abb. 5, 6, 7). Dieser Widerstreit von Individualität und Typisierung wird in präzisen Kontrasten zwischen dem unverwechselbar individuellen Portrait und seiner Ausstattung ausgetragen.

7  
Vgl. Robert Fleck: *Porträt*, in: Christiane Lange / Florian Matzner (Hg.): *Katalog: Malerei der Gegenwart. Zurück zur Figur*, München 2006, 20-25.

Abb. 5  
Silke Rehberg: *Jean Todt*,  
2003, 140 x 70 x 65 cm

Abb. 6  
Silke Rehberg:  
*Annely Juda*, 2002,  
140 x 55 60 cm

Abb. 7  
Silke Rehberg:  
*Eduard Beaucamp*, 2001,  
125 x 50 60 cm

Den Kopf modelliert Silke Rehberg mit mimetischer Akribie und in der persönlichen Begegnung mit dem Dargestellten in dessen privater Umgebung oder an seinem Arbeitsplatz. Im Atelier erhält dieser Kopf dann später den exotischen Körper sowie eine mit erheblicher ethnologischer Versessenheit ausgewählte Bekleidung. Das Resultat sind hybride Gestalten, Mischlingswesen von höchster Unwahrscheinlichkeit, misst man sie an der jeweils bestimmten Individualität, für die das naturgetreue Portrait entsteht. Körper und Kleidung sind ihnen wie Zitate aus irgendwie fernen, nur vage umrissenen kulturellen Lebenswelten zugeflogen, höchst kontingente Optionen, geschöpft aus dem

uferlosen Feld der Möglichkeiten, gleichzeitig aber den Portraits wie auf den Leib geschnitten und von ihnen wie selbstverständlich getragen. Die persönliche Identität ist ohne die Möglichkeit zur Distanzierung durch Gestik und Haltung oder durch eine künstlerische Verfremdung in diese Haut gesteckt, eine zweite Haut, die zur Persönlichkeit passt, wenn diese Kombination in natura auch nicht realisiert sein mag. Allein in der stets ablesbaren Handschrift des plastischen Prozesses bekennt sich die Figur als künstlich-künstlerisch entworfene. Aus der Achse individueller Personalität gekippt, muten diese hypothetischen Figuren an wie exotische Möglichkeiten zu einer bestimmten Existenz. Verkleinert auf eine Größe im Zwischenbereich von Mensch und Puppe unterstreichen sie ihren Modellcharakter. An die Wand gespießt, bilden sie ein Panoptikum – nicht von Launen der Natur, sondern von Skurrilitäten der Kultur. Mit konsequent durchgehaltener innerer Geschlossenheit erwehren sich die Figuren nachdrücklich der Unterstellung, sie seien aus irgendeinem Kontrast entgegengesetzter Elemente hervorgegangen. Vielleicht sind existentielle Individualisierung und kulturelle Typisierung ja so gegensätzlich nicht, wie man gemeinhin glauben mag. Die Geschichte der Portraitkunst etwa zeigt ein weitaus differenzierteres Bild. So kennen die frühen Portraitbüsten von Herrschern im Mittelalter kaum individuelle Züge, sondern setzen sich aus Illustrationen zu literarischen Zitaten zusammen, die herrscherliche Tugenden beschreiben. Noch die Ausbildung naturnaher Individualität in den Portraits der Renaissancemalerei sucht persönliche Gesichtszüge in ein Schema von Charakter-Typisierungen zu integrieren. Breite Traditionen europäischer Portraitkunst explizieren das Bild einer Persönlichkeit in einem nur langsam sich wandelnden Spektrum von Haltungen, Gesten und Accessoires, auf dass der Betrachter den Dargestellten gerade nicht als unintegrierbares Individuum, sondern als Träger entzifferbarer Tugenden und Charakterzüge in den Blick bekomme. Die Individualität entfaltet sich in den Kategorien des Typs. Vermutlich ließe sich zeigen, dass mit dem quantitativen Zuwachs des Portraits in der Moderne – vor allem mit der Photographie – nicht die Momente der Individualität, sondern diejenigen der Typisierung eine Steigerung erfahren. Selbst Menschen, die wegen ihrer besonderen individuellen Züge eine herausragende öffentliche Reputation genießen, sind dazu nur deshalb geeignet, weil sie bestimmte typische Erwartungen erfüllen.

Bereits die Situation des Gegenübers von Modell und Bildhauer ist ein Gipfelpunkt dieses Widerstreits von individualisierenden Zügen und typisierenden Fixierungen, die dem bildnerischen Verfahren seine Dynamik verleihen: Das strikte Gegenüber von Künstler und *Modell* (bereits das Wort fasst die Vorstellungen des individuellen Gegenübers und des allgemeinen Typs in eins), gleichzeitig aber auch das unmittelbare Berühren, ja Eingreifen des Blicks und der Hände in die ungeschützte Intimität der Gesichtszüge bei ihrer Nachbildung im

Tonmaterial. Die anschließende Wahl von Körper, Haltung und Bekleidung ist dann nichts anderes als die plastische Ausführung der Reflexion dieses für die Portraitkunst konstitutiven Widerstreits.

Am Ende könnte man nun von Silke Rehberg die Auflösung ihrer Rätselfiguren einfordern: Was macht Jean Todt so römisch? Warum trägt Eduard Beaucamp zur japanischen Kopfbedeckung ein kariertes Badetuch? Was macht Annelly Juda zur afrikanischen *bella figura*? Die Antwort auf solche Fragen wäre bestenfalls Psychologie, gleich ob nun aufschlussreicher im Hinblick auf die dargestellten Personen oder auf den Künstler. Die Grundsätzlichkeit der Fragestellung, die solche Figuren hervorrufen, wäre damit nicht einmal berührt: Wenn die Ausstattung der dargestellten Personen durch die Wahl des Künstlers bestimmt und objektiviert wird, behält sie für den Betrachter doch Kontingenz und Subjektivität, weil ein verallgemeinerbares Begründungsverfahren für diese Wahl aus der Gestalt selbst nicht ersichtlich wird. Gleichzeitig aber beziehen Körper und Kostüm aus den mimetischen Gesichtszügen eine Verbindlichkeit, die jeden hypothetischen Charakter der Figuren abweist: Könnten die Personen nicht gerade so, wie sie jetzt zu sehen sind, Modell gestanden haben? Müsste man sonst nicht auch die getreue Nachahmung ihrer Gesichtszüge in Frage stellen? Die Figuren stehen in der unüberbrückten polaren Spannung zwischen einem unabhärbaren Überschuss kontingenter Wahlmöglichkeiten und unverwechselbarer Bestimmtheit. Beides ist ebenso offensichtlich gegeben wie grundsätzlich bestreitbar. So treten die Figuren zugleich als Individuen und als Modelle wie in einiger Ferne aus der Wand hervor, in ihrer plastischen Anmutung ebenso widerständig wie fragil.

Den lebensweltlichen und gesellschaftlichen Horizont für diese bildhauerischen Reflexionen von Silke Rehberg mag man in den verschiedenen Strategien der heutigen Inszenierung von Persönlichkeiten und menschlichen Begegnungen in einer durch mediale Kommunikation geprägten Massengesellschaft erkennen; ihre grundsätzliche Bedeutung für die Problematik des Christusbildes kann gleichwohl oder gerade deshalb kaum bestritten werden. So behauptet etwa schon der hinsichtlich der bildlichen Darstellung Jesu einflussreiche sog. Lentulus-Brief, die äußere Erscheinung Jesu durch einen Zeitgenossen wiederzugeben, fasst aber eigentlich unterstellte Wesenszüge in typisierten Erscheinungsmerkmalen zusammen (Abb. 8). Dieser Text, der wohl erst aus dem 13./14. Jahrhundert stammt, steht in dogmatischer Hinsicht nicht besonders hoch im Kurs, weil er offensichtlich die maßgeblichen lehramtlichen Entscheidungen zum Christusbild unterläuft. War nicht durch das 2. Konzil von Nicaea (787) und die spätantike Bildtheologie die Frage nach dem Aussehen Jesu als Kriterium des Christusbildes mit guten christologischen Gründen abgewiesen worden? Das Christusbild kann nur die Gestalt des zur Rechten Gottes Erhöhten zum Gegenstand haben. Und diese Gestalt lässt sich nicht durch bildnerische Bemühun-

Abb. 8  
Diptychon Lentulusbrief, um 1500,  
38,5 x 55 cm, Utrecht

gen um irgendeine Ähnlichkeit erreichen, sondern allein durch die Entgegennahme dieser Gestalt als eine offenbarende Selbstmitteilung Jesu Christi, als *Acheiropoieton* also, das zum Bestimmungsgrund nicht für das Resultat, sondern statt dessen für die Weise des Malens wird. Das Bild als Offenbarung überbietet alle vergeblichen menschlichen Bemühungen um Ähnlichkeit; es verbietet sie und macht sie überflüssig. Auch in der Legende ist dieser Widerstreit von Ähnlichkeit und Offenbarung greifbar. Veronika verlangt es nach einem Erinnerungsbild für Zeiten der Abwesenheit ihres Freundes wegen seiner Predigtreisen – vielleicht auch schon vorausschauend für die Zeit nach Jesu Tod. Auf dem Weg ins Atelier des Künstlers aber hält Jesus Veronika auf, und ohne Rücksicht auf den Wunsch der Freundin durchkreuzt er mit seinem Gesichtsabdruck auf dem Tuch das Verlangen nach einer Erinnerung an das vertraute Gesicht. Stattdessen reicht Jesus Veronika ein wundertätiges Bild von ungewissem Aussehen zurück.<sup>8</sup>

Die an den maßgeblichen Konzilsentscheidungen orientierte Bildtheologie weist im Einklang mit der Moral dieser Erzählung das Verlangen nach einer Ähnlichkeit im Bild als unzulässig zurück und ersetzt die Frage nach den Bedingungen möglicher Ähnlichkeit durch die grundsätzliche Frage nach der Legitimität des Christusbildes. Ob damit aber die Gründe für ein Verlangen nach Ähnlichkeit hinreichend widerlegt sind oder ob dieses Verlangen dadurch aufgehoben werden kann, bleibt freilich einstweilen unentschieden. Vielleicht hatte schon die spätantike Bildtheologie einen verengten Blick auf das Problem, wenn sie die Vorbereitung der Entscheidung des zweiten Nicaenums weniger an der Bilderfrömmigkeit ihrer Zeit als an der Tradition der vorangegangenen Konzilien und ihrer christologischen Ausrichtung orientierte.<sup>9</sup> Noch heute wird das argumentative Potential der Entscheidung des zweiten Nicaenums wie selbstverständlich an seiner Übereinstimmung mit der Christologie von Ephesus und Chalcedon, weniger aber am zeitgenössischen christlichen Bildgebrauch bemessen.

Vielleicht wird deshalb ein kaum tilgbares Verlangen nach Ähnlichkeit allzu leicht übersehen, das sich gleichwohl bis heute allenthalben bemerkbar macht: Im Blick auf eine Altersstufe etwa, bei der die theologische Widerlegung dieses Verlangens aus Gründen einer frühen Stufe religiöse Entwicklung noch aussteht, setzt man sogar wie selbstverständlich dieses Verlangen voraus – und ihm wird trotz einiger Vorbehalte heute mehr und mehr entsprochen. Bildfindungen zur Darstellung Jesu für Kinder im Alter vor einer ausgebildeten theologischen Urteilsfähigkeit, die noch Hubertus Halfbas in seinem Unterrichtswerk für die Grundschule dem Schema der Ähnlichkeit entziehen zu müssen glaubte, orientieren sich gegenwärtig auf mehr oder weniger gelungene Weise am Widerstreit von individueller Gestalt und typisierenden Merkmalen. Silke Rehberg hat in ihren Illustrationen für eine Schulbibel für das Erstlesealter davon abgesehen, die Jesusfigur von der dogmatischen

8

Eine mit exemplarischen Bildwerken ausgerüstete Einführung in diesen Problemzusammenhang findet sich bei Roland Krichel / Giovanni Morello / Tobias Nagel (Hg.): *Katalog: Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Köln 2005, 97-140.

9

So jedenfalls die These von Jean-Michel Spieser: *Die Anfänge der christlichen Ikonographie*, in: Reinhard Hoeps (Hg.): *Handbuch der Bildtheologie Bd. I: Bild-Konflikte*, Paderborn 2007, 139-170. 10Vgl. *Meine Schulbibel. Ein Buch für Sieben- bis Zwölfjährige*, Kevelaer/Stuttgart/München/ Düsseldorf 2003. Zu den Illustrationen von Silke Rehberg vgl. Reinhard Hoeps (Hg.): *Sehen lernen mit der Bibel. Der Bildkommentar zu Meine Schulbibel*, Kevelaer/Stuttgart/München/Düsseldorf 2003.

Abb. 9

Silke Rehberg: *Abendmahl, Meine Schulbibel*, 2003

Höhe der Ikone auf die kindliche Vorstellungskraft herunter zu brechen, sondern entwickelt sie so originell wie treffend aus dem Konzept des Portraits in seiner Spannung zwischen Individualität und typisierender Verallgemeinerung (Abb. 9).<sup>10</sup>

Doch wäre es sicherlich zu kurz gegriffen, wenn man in der Orientierung am Portrait allein eine Konzession an eine frühe Stufe religiöser Entwicklung erkennen wollte. Im Grunde ist das christologisch aufgeladene Mandylion im Westen immer schon in das Schema des Portraits transformiert worden. Darüber hinaus war es vor allem die Bildtraditionen der *memoria passionis*, die seit dem Mittelalter mit zunehmender Intensität den Ausdruck des Schmerzes und den Appell zur *compassio* und sich dabei ohne Rücksicht auf dogmatische Vorbehalte in hohem Maße an der menschlichen Gestalt, auch an der Physiognomie Jesu orientierte. Bereits hier wird diese Orientierung als Wechselspiel zwischen Merkmalen der Einmaligkeit und solchen der übergreifenden Allgemeinheit formuliert. Im Zusammenhang ihrer Kreuzwegstationen für die Kirche St. Theresia in Münster zeigt Silke Rehberg deshalb konsequent nicht das Schweißstuch der Veronika mit dem Abdruck des Antlitzes Jesu – den Prototyp des Mandylion –, sondern, wie das Gesicht Jesu hinter dem Tuch hervorschaut (Abb. 10).

Abb. 10  
Silke Rehberg: Veronika, Kreuzweg-  
station, 2008, 43 x 34 x 27cm,  
Münster