Zeitschrift: Theologische Zeitschrift
Herausgeber: Theologische Fakultät der Universität Basel
Band: 67 (2011)
Heft: 2

Artikel: Das unsichtbare Bild als Figur protestantischer Ästhetik
Autor: Stückelberger, Johannes
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-877795

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das unsichtbare Bild als Figur protestantischer Ästhetik

Die Bilderlosigkeit der Protestanten ist sprichwörtlich. Protestantische Kirchen zeichnen sich durch ihre Schlichtheit aus, und es fehlen darin in der Regel Bilder und figürliche Darstellungen. Gleichwohl leben die Protestanten nicht ohne Bilder. Zwar verstehen sich die protestantischen Kirchen als Kirchen des Wortes und nicht des Bildes. Dass es in der Reformationszeit zu den Bilderstürmen kam, hat jedoch nicht allein theologische Gründe. Die meisten Reformatoren sprachen sich nicht generell gegen Bilder aus, sondern nur gegen deren Verehrung. Im Protestantismus gibt es kein Bilderverbot.

Das erklärt, warum nach der Reformation da und dort Bilder wieder in die protestantischen Kirchen zurückgekehrt sind, und die Beispiele mehren sich in jüngster Zeit, im Zusammenhang mit Neugestaltungen von Gottesdiensträumen oder im Rahmen temporärer Ausstellungen und Installationen.[1] Inwieweit diese Rückkehr der Bilder sich mit protestantischem Selbstverständnis verträgt und zulässig ist, das ist *eine* Frage, eine andere ist, *welche* Bilder sich mit protestantischer Theologie, mit einem protestantischen Bildverständnis, mit einer protestantischen Ästhetik vertragen.

Trotz der sprichwörtlichen Bilderlosigkeit der Protestanten kann man von einer protestantischen Ästhetik sprechen. Die vorliegenden Überlegungen sind ein tastender Versuch, diese Ästhetik zu beschreiben. Mein Vorschlag geht dahin, ihr die Figur des unsichtbaren Bildes zugrundezulegen. Protestantische Ästhetik als Ästhetik des unsichtbaren Bildes, als Ästhetik des Bilderverbotes; das sei hier zur Diskussion gestellt.[2]

1 Neuere Beispiele aus der Schweiz in: J. Stückelberger: Wie nehmen Kunstschaffende Kirche wahr? Aktuelle künstlerische Neugestaltungen von reformierten Kirchen in der Schweiz, in: C. Sigrist (Hg.): Kirchen Macht Raum. Beiträge zu einer kontroversen Debatte, Zürich 2010, 141-166.

2 Der Beitrag basiert auf einem früheren Aufsatz des Autors, der stark umgearbeitet und ergänzt wurde. Der Aufsatz entstand im Zusammenhang mit einem Ausstellungsprojekt, das unter dem Titel «Das unsichtbare Bild – Die Ästhetik des Bilderverbotes» der sprichwörtlichen Bilderlosigkeit der Reformierten eine reformierte Ästhetik, eine Ästhetik des Bilderverbotes entgegenzuhalten versuchte, indem es nach der Bildlichkeit des unsichtbaren Bildes, nach der Bildhaftigkeit des bilderlosen Raumes fragte. J. Stückelberger: Das unsichtbare Bild – Prolegomena zu einer reformierten Ästhetik, in: M. Krieg, M. Rüsch,

Das Bilderverbot – und damit auch das Thema des unsichtbaren Bildes – war in den letzten Jahren Ausgangspunkt einer äusserst fruchtbaren Debatte zwischen Theologie und Kunstwissenschaft.[3] Die Kunstwissenschaft interessiert das Bilderverbot besonders im Zusammenhang mit der Frage: Was ist ein Bild? Dass Bilder verboten werden müssen, sagt etwas über ihre hohe Wirkmacht aus. Gleichzeitig erinnert das Bilderverbot daran, dass es Bereiche der Wirklichkeit gibt, die jenseits der Reichweite von Bildern liegen.[4] Der Theologie eröffnet das Thema einen Zugang zu Bildern der modernen Kunst, insofern das Bilderverbot einerseits die Basis des Redens über Gott ist (was in den Kompetenzbereich der Theologie gehört), andererseits den Ausgangspunkt eines modernen bildnerischen Schaffens darstellt.[5] Dass dieses Gespräch in Gang gekommen ist, verdankt sich nicht zuletzt der Wiederaufnahme von Traditionen der Negativen Theologie.[6]

Meine Überlegungen haben ihren Ursprung in dieser Debatte, die ich hier fortführen möchte, allerdings mit einem leicht anderen Akzent, indem ich nicht allgemein über die Bedeutung des Bilderverbots für Theologie und Kunst nachdenke, sondern spezifischer nach der Relevanz des Bilderverbots für eine protestantische Ästhtetik frage. Ausgangspunkt bildet hierbei nicht die Theologie, sondern das Bild. Paul Tillich, Albrecht Grözinger, Jérôme Cottin und andere haben überzeugende Versuche einer protestantischen Bildtheolo-

J. Stückelberger, M. Zeindler (Hg.): Das unsichtbare Bild. Die Ästhetik des Bilderverbotes, Zürich 2005, 11-19.

3 C. Dohmen, T. Sternberg (Hg.): ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 1987; Bilderverbot und Gottesbilder, Kunst und Kirche, Heft 1, 1993; M.J. Rainer, H.G. Janssen (Hg.): Bilderverbot, Jahrbuch Politische Theologie 2 (1997); E. Nordhofen (Hg.): Bilderverbot. Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren, Paderborn 2001.

4 U.a. G. Boehm: Die Lehre des Bilderverbotes, Kunst und Kirche, Heft 1, 1993, 26-31; G. Boehm: Die Bilderfrage, in: ders. (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, 325-343.

5 U.a. R. Hoeps: Bild und Ikonoklasmus. Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bilderverbotes, in: Dohmen, Sternberg: ... kein Bildnis machen (Anm. 3), 185-203; R. Hoeps: Gebirgslandschaft mit Bilderstreit. Braucht die Theologie die Kunst?, ThRv 96 (2000) 355-366.

6 E. Nordhofen: Der Engel der Bestreitung. Über das Verhältnis von Kunst und Negativer Theologie, Würzburg 1993; W. Oelmüller: Negative Theologie heute. Die Lage der Menschen vor Gott, München 1999.

gie vorgelegt.[7] Im Unterschied zu ihnen sei hier – aus kunsthistorischer Sicht – eine protestantische Ästhetik auf der Grundlage dessen formuliert, was protestantische Künstler an Kunst geschaffen haben, beziehungsweise was an Kunst in protestantische Kirchen Eingang gefunden hat.

Was müssen wir uns unter einem unsichtbaren Bild vorstellen? Was steckt hinter der scheinbar paradoxen Formulierung einer Ästhetik des Bilderverbots? Welche Relevanz hat die Figur des unsichtbaren Bildes in einer protestantischen Perspektive? Diesen Fragen möchte ich hier nachgehen. In einem ersten Schritt mit einem Vergleich; in einem zweiten Schritt, indem ich ein paar Beispiele von «unsichtbaren Bildern» nenne, wobei ich mich auf Fälle der modernen Kunst beschränke; in einem dritten und einem vierten Schritt, indem ich frage, welche Bedeutung dem unsichtbaren Bild im Horizont eines protestantischen Bildverständnisses sowohl in der Geschichte als auch in der Gegenwart zukommt.

I. Moderner Ikonoklasmus und protestantischer Bildersturm

1953 bat der junge Robert Rauschenberg den bekannten amerikanischen Künstler Willem de Kooning um eine bedeutende Zeichnung, um diese anschliessend – mit dessen Einverständnis – auszuradieren. Er brauchte dafür einen Monat, länger als de Kooning fürs Zeichnen. Übrig blieb ein Blatt mit ein paar Flecken und Radierspuren – kein unsichtbares Bild –, das er neu mit seinem Namen versah und mit dem Titel «Erased de Kooning Drawing» in einen Goldrahmen setzte (Abb. 1). Vier Jahrhunderte früher waren die protestantischen Bilderstürmer vergleichbar vorgegangen, indem sie aus den Kirchen Bilder und Skulpturen entfernten und so den Gebäuden eine neue, protestantische Identität verliehen. Bilder haben

7 P. Tillich: Die religiöse Substanz der Kultur. Schriften zur Theologie der Kultur, Gesammelte Werke, Bd. 9, Stuttgart [2]1975; A. Grözinger: Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie, München [2]1991; ders.: Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung, Gütersloh 1995; J. Cottin: Das Wort Gottes im Bild. Eine Herausforderung für die protestantische Theologie, Göttingen 2001 (franz.: Le regard et la Parole. Une théologie protestante de l'image, Genf 1994). Das Verhältnis des Protestantismus zum Bild in historischer Perspektive diskutiert: B. Reymond: Le protestantisme et les images. Pour en finir avec quelques clichés, Genf 1999.

seither in protestantischen Kirchen einen schweren Stand. Doch sind die Kirchen dadurch wirklich bilderlos geworden? Rauschenberg hat zwar die Zeichnung de Koonings ausradiert, aber das Bild – in Form eines Blatt Papiers – ist noch immer da. Der Künstler beging nicht einen Akt der Zerstörung, sondern unterzog das Bild lediglich einer Transformation. Eine ähnliche Transformation passierte mit den Kirchen zur Zeit der Reformation. Zwar wurden die mobilen Kunstwerke aus ihnen entfernt, doch haben die Gebäude ihren Bildcharakter dadurch nicht verloren. Er hat sich lediglich verändert.

Abb. 1, Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing, 1953, Zeichnung, 64,1 x 55,2 cm, San Francisco, Museum of Modern Art.

Rauschenberg veränderte die de Kooning-Zeichnung auf die Weise, dass er sie an ihren Ausgangspunkt zurückführte. Er wählte für seine Arbeit nicht ein weisses Blatt, sondern entschied sich dazu, ein volles Blatt zu ‹leeren›. Was er leerte, ausradierte, sind Spuren eines persönlichen Ausdrucks, an deren Stelle er ein unsichtbares Bild setzte, das als Projektionsfläche dient für unsere inneren Bilder, für Erinnerungen an das sich ehemals hier befindliche Bild, für Bilder von ausserhalb des Bildes. Einer ähnlichen Veränderung unterzogen die Bilderstürmer der Reformationszeit die Kirchen, indem sie sie leerten. Sie entfernten Bilder, an die die Vorstellung geknüpft war, dass sie göttliche Nähe repräsentierten, und ersetzten sie – unter anderem unter Berufung auf das Bilderverbot der Bibel – durch das «Bild» des leeren Raumes, das für sie zu einer Metapher für die Freiheit und Unverfügbarkeit Gottes wurde. Natürlich gab es für ihr Tun noch andere Motive, die hier jedoch nicht zu interessieren brauchen.[8]

8 Siehe u.a. C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth (Hg.): Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille? Ausstellungskatalog Bernisches Historisches Museum, Bern/Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strassburg, München 2000.

II. Das unsichtbare Bild in der modernen Kunst

Nicht nur das Sichtbare, sondern auch das Unsichtbare darzustellen, durch Sichtbares Unsichtbares vor Augen zu führen, in diesem Sinn unsichtbare Bilder zu schaffen, das hat Künstlerinnen und Künstler zu allen Zeiten beschäftigt und tut es bis heute. Im Mittelalter und der frühen Neuzeit ist die Figur des unsichtbaren Bildes von Bedeutung vor allem als Metapher für die Unsichtbarkeit und das Geheimnis des Göttlichen. So wird Gott etwa – in Anlehnung an biblische Bilder – in Nebel gehüllt oder von einer Wolke umgeben dargestellt. Ein anderes beliebtes Motiv ist das velum (Vorhang oder Schleier), das – nach Gottes Weisung – bereits in der Stiftshütte des Alten Bundes das Heilige vom Allerheiligsten trennte. Was sich hinter dem Vorhang oder Schleier verbirgt, ist unsichtbar, unerfassbar, bleibt ein Mysterium. In der Auffassung des Mittelalters und bis in die frühe Neuzeit nimmt das Bild gleichsam den Platz des velum ein. Es bietet etwas zur Ansicht, hinter dem sich die unschaubare Natur Gottes verbirgt, es macht etwas sichtbar, das gleich einem Schleier vor dem Unsichtbaren liegt.[9] In der Geschichte der christlichen Bildproduktion gab es immer wieder Versuche, auf das Göttliche zu verweisen, ohne dabei das Bilderverbot zu verletzen. In diesem Sinne spreche ich von «Bilderstreit im Bild».

Die Darstellung einer hinter dem Sichtbaren liegenden Wirklichkeit bleibt auch ein Thema der Moderne, wobei diese Wirklichkeit nun nicht mehr ausschliesslich als göttliche gedeutet wird. Dabei haben es sich viele moderne Künstler zur Aufgabe gemacht, nicht nur auf die unsichtbaren Bereiche der Wirklichkeit zu *verweisen*, sondern selber unsichtbare Bilder zu *schaffen*.[10] Das

9 K. Krüger: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001; G. Wolf: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002; D. Ganz, T. Lentes (Hg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004.

10 In diesem Sinn verweisen etwa moderne Wolkenbilder nicht auf Unsichtbares, sondern sind Darstellungen des Unsichtbaren, Bilder des Unendlichen im Endlichen. Siehe dazu: J. Stückelberger: Wolkenbilder. Deutungen des Himmels in der Moderne, München 2010.

unsichtbare Meisterwerk wird, wie Hans Belting vorgeschlagen hat, zu einer Art Leitthema der Moderne.[11]

Eine relativ frühe Formulierung dieses Leitthemas ist Balzacs Künstlererzählung «Le chef-d'œuvre inconnu» («Das unbekannte Meisterwerk»).[12] Balzac lässt darin – die Geschichte handelt im Paris des 17. Jahrhunderts – den jungen Maler Nicolas Poussin und den Hofmaler Porbus mit einem alten Künstler namens Frenhofer zusammentreffen, der seit zehn Jahren an einem Frauenporträt arbeitet, das er bisher jedoch keinem Menschen gezeigt hat. Poussin brennt darauf, das unbekannte Meisterwerk zu sehen, was ihm schliesslich gewährt wird. Doch wie Frenhofer das Bild enthüllt, können er und Porbus darauf nur ein Gewirr von Linien und übereinandergeschichteten Farben erkennen. Lediglich an einer Stelle ragt die Spitze eines nackten Frauenfusses «aus diesem Chaos von Farben, Tönen und unbestimmten Nuancen, dieser Art von Nebel ohne Form» hervor.[13] «Es ist eine Frau darunter», ruft Porbus, doch Poussin vermag nichts zu sehen und ruft aus: «Aber früher oder später wird er doch merken, dass nichts auf seiner Leinwand ist.»[14] Durch diesen Einwand erwacht Frenhofer wie aus einem Traum und erkennt nun auch selbst, dass auf der Leinwand das in seiner künstlerischen Phantasie entworfene Bildnis nicht mehr sichtbar ist, dass er gleichsam ein unsichtbares Bild geschaffen hat. In der folgenden Nacht vernichtet er seine Bilder und stirbt.

Frenhofer scheitert bei dem Versuch, wirkliches Leben im Bild adäquat wiederzugeben. Dieses Leben bleibt in seiner Arbeit hinter einem Schleier von Formen und Farben versteckt, es bleibt unsichtbar, und doch ist es da, nämlich in der Einbildung des Künstlers. Was Balzac als Scheitern darstellt, führte zwei Generationen später zur Entstehung der abstrakten Kunst. Die Künstler entdeckten, dass das, was Leben ausmacht, dass jene unsichtbaren Seiten des Lebens wie Kraft, Energie oder Geist, mittels abstrakter Formen und Farben besser dargestellt werden als durch ein Abtasten der Oberflächen der Dinge. Kasimir Malewitschs «Schwarzes Quadrat», Barnett Newmans «Vir heroicus sublimis», von Gottfried Boehm als «Epiphanie der Leere» diskutiert, oder

11 H. Belting: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

12 H. de Balzac: Das unbekannte Meisterwerk (1831), Frankfurt a.M. 1987.

13 Ebd., 109.

14 Ebd., 110 und 114.

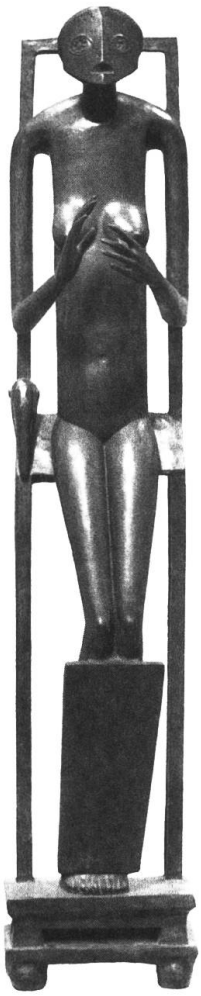

Abb. 2, Alberto Giacometti, Der unsichtbare Gegenstand (Hände, die Leere haltend), 1934-35, 153 cm, Bronze, Washington, D.C., National Gallery of Art.

Yves Kleins monochrome Bilder und Aktionen – um nur drei Beispiele zu nennen – sind Manifeste des Unsichtbaren oder Immateriellen: Sie lassen das Unsichtbare nicht nur – als ein hinter einem Vorhang Befindliches – ahnen, sondern *zeigen* es vielmehr als Unsichtbares, und zwar in seiner doppelten Eigenschaft als Abwesendes und gleichzeitig Anwesendes.[15]

Wie ist dieses Paradoxon zu denken, wie muss man sich das im Bild vorstellen? Dazu als Beispiel – stellvertretend für viele, aber vielleicht einfacher als andere zu lesen – eine Plastik von Alberto Giacometti: «L'objet invisible (Mains tenant le vide)» – «Der unsichtbare Gegenstand (Hände, die Leere haltend)» von 1934 (Abb. 2). Der Titel des Werks benennt nicht, was das Werk uns wirklich zu sehen gibt: nämlich eine auf einem Stuhl sitzende Frau. Vielmehr deutet er auf jenen unsichtbaren Gegenstand oder jene Leere hin, die die Frau sorgsam in ihren Händen zu halten scheint. Giacometti wurde von verschiedenen Zeitgenossen danach gefragt, was man sich unter diesem unsichtbaren Objekt eigentlich vorstellen müsse – ein Kind, einen Ball, eine Urne –, worauf er stets ausweichend antwortete. Der unsichtbare Gegenstand in den Händen der Frau verweist nicht auf etwas Abwesendes, sondern zeigt vielmehr die Leere als etwas Anwesendes, wenngleich Unsichtbares. Giacometti thematisiert hier den Raum als etwas, das nicht nur von den sichtbaren Objekten, die sich in ihm befinden, definiert wird, sondern ebenso von der unsichtbaren Leere zwischen den Objekten. Indem er mit dem Titel die Aufmerksamkeit des Betrachters vor allem auf diese Leere lenkt, erklärt er sie zum eigentlichen Bild: ein unsichtbares Bild, das von der Frau und ihren Händen gerahmt wird.

15 Belting: Das unsichtbare Meisterwerk (Anm. 11), 341-348 (zu Malewitsch); G. Boehm: Die Epiphanie der Leere. Barnett Newmans Vir heroicus sublimis, in: Nordhofen (Hg.): Bilderverbot (Anm. 3), 39-57; D. Riout: Yves Klein. Manifester l'immatériel, Paris 2004.

Martin Heidegger gelangt in einem kurzen Text mit dem Titel «Die Kunst und der Raum», der dem spanischen Bildhauer Eduardo Chillida gewidmet ist, zu einer ähnlichen Auffassung von Leere und Raum.[16] Die Leere, so sagt er, sei nicht nichts, auch kein Mangel, vielmehr spiele sie in der plastischen Verkörperung «in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten».[17] Entsprechend betrachtet er als das Eigentümliche der Plastik nicht ihren Objektcharakter, sondern ihr «verkörperndes Ins-Werk-Bringen von Orten und mit diesen ein Eröffnen von Gegenden möglichen Wohnens des Menschen, möglichen Verweilens der sie umgebenden, sie angehenden Dinge.»[18] So braucht – wie für Giacometti – auch für Heidegger eine Plastik nicht unbedingt Gestalt anzunehmen, auch als unsichtbares Bild stiftet sie Orte. Der Text schliesst mit dem Goethe-Zitat: «Es ist nicht immer nötig, dass das Wahre sich verkörpere; schon genug, wenn es geistig umherschwebt und Übereinstimmung bewirkt, wenn es wie Glockenton ernst-freundlich durch die Lüfte wogt.»»[19]

III. Das unsichtbare Bild in protestantischer Perspektive – zwei historische Positionen

Wenn ich oben behauptet habe, die Protestanten würden sehr wohl mit Bildern leben, so habe ich weniger an Beispiele von Kirchenkunst gedacht – die es zwar auch gibt –, als vielmehr an Werke autonomer Kunst. Luther hat die Kunst in die Freiheit entlassen: So lautet die These von Werner Hofmann, die seiner Hamburger Ausstellung von 1983 mit dem Titel «Luther und die Folgen für die Kunst» zugrunde lag.[20] Ähnlich lässt Hans Belting in seinem Buch «Bild und Kult» mit der Reformation das Zeitalter der Kunst beginnen, in dem das Bild nicht mehr primär Gegenstand kultischer Verehrung ist, sondern neu als Kunstwerk bewertet wird.[21] Es wurde zwar weiter religiöse Kunst geschaf-

16 M. Heidegger: Die Kunst und der Raum, St. Gallen ²1983.
17 Ebd., 12.
18 Ebd., 13.
19 Ebd.
20 W. Hofmann (Hg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, München 1983.
21 H. Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

fen, allerdings nicht mehr ausschliesslich für den Auftraggeber Kirche, sondern auch für den freien Markt. Eine protestantische religiöse Kunst ist vor allem im Bereich dieser freien, für den Privatgebrauch beziehungsweise für das Museum geschaffenen Kunst zu suchen, wofür stellvertretend die Namen von Künstlern wie Rembrandt, Caspar David Friedrich, Vincent van Gogh, Fritz von Uhde, Emil Nolde oder Augusto Giacometti genannt seien, die alle auf der Grundlage eines reflektiert protestantischen Selbstverständnisses gearbeitet haben. An zwei Beispielen soll die Rolle der Figur des unsichtbaren Bildes in solchen autonomen Werken protestantischer religiöser Kunst analysiert werden. Zwei weitere Beispiele sind «unsichtbare Bilder», die jüngst in einer protestantischen Kirche realisiert wurden.

Rembrandts Gemälde, Radierungen und Zeichnungen gelten vielen – jedenfalls seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – als der Inbegriff protestantischer Kunst.[22] 1646 malt der Künstler eine «Heilige Familie», ein Kabinett-

[22] 1906, zu Rembrandts 300. Geburtstag, erschien der erste Band einer von Cornelis Hofstede de Groot herausgegebenen Rembrandtbibel, 1910 deren zweiter Band (C. Hofstede de Groot: Rembrandtbijbel, 2 Bde., Amsterdam 1906-10). Eine zweite Rembrandtbibel gab Ernst Wilhelm Bredt 1921 heraus (E.W. Bredt: Rembrandt-Bibel, 4 Bde., München 1921). Die beiden Rembrandtbibeln stellten den an den grossen Italienern orientierten Bilderbibeln des 19. Jahrhunderts eine Alternative gegenüber. Man darf sie als Ausdruck einer explizit protestantischen Rezeption Rembrandts werten, wofür die folgenden Äusserungen von H. Weizsäcker, dem damaligen Direktor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt, einen weiteren Beleg bilden. Im zweibändigen Monumentalwerk «Der Protestantismus am Ende des 19. Jahrhunderts» erschien von ihm ein Beitrag zum Thema Rembrandt und die religiöse Kunst der protestantischen Niederlande, in dem er diesen als den «ersten Meister protestantischer Kunst» bezeichnet. «Wir haben nicht die Absicht, Rembrandt für den Protestantismus zu reklamieren. Er gehört der Welt. Aber da wir Protestanten sind, so haben wir ein Recht, die Züge, die uns teuer sind, in seinem Werk wiederzuerkennen: die lautere und schlichte Predigt des Evangeliums, die in Rembrandts Bibel niedergelegt ist, die glückliche Verbindung einer vorurteilslosen Welterkenntnis mit der Gabe einer gesunden und natürlichen Religiosität und, alles in allem, die Freiheit und die Grösse einer starken persönlichen Eigenart, die allen Schöpfungen wahrer protestantischer Kunst als ihr untrügliches Kennzeichen aufgeprägt ist und ihren letzten Grund doch immer wieder in den Gütern protestantischer Glaubens- und Gewissensfreiheit hat.» (H. Weizsäcker: Rembrandt und die religiöse Kunst der protestantischen Niederlande, in: C. Werckshagen [Hg.]: Der Protestantismus am Ende

Abb. 3, Rembrandt, Die Heilige Familie, 1646,
Öl auf Holz, 46,5 x 69 cm, Kassel, Gemäldegalerie.

stück, wenig grösser als eine aufgeschlagene Hausbibel (Abb. 3). Dem intimen Format entspricht das intime Motiv: eine Frau, auf einer Bank sitzend, mit einem auf ihren Knien herumturnenden Kind, vor ihr am Boden ein offenes Feuer, eine Katze und eine Essschale, rechts im Hintergrund ein Mann, der Holz hackt. «Die Holzhackerfamilie» wird das Bild deshalb auch genannt. Eine Alltagsszene, nichts deutet darauf hin, dass es sich bei dem Kind um Jesus, bei der Frau um Maria, bei dem Mann um Joseph handelt. Als Jacob Burckhardt, mit einem an der italienischen Kunst geschulten Blick, das Werk sah, rief er aus: «Wenn das keine Profanation ist, was wäre noch eine?»[23] Rembrandt macht

des 19. Jahrhunderts in Wort und Bild, Bd. 1, Berlin 1900-1902, 298f. Vgl. J. Stückelberger: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, München 1996).

23 Notiz von Jacob Burckhardt aus dem Jahr 1875, anlässlich einer Galeriereise, die ihn unter anderem nach Kassel führte, wo er Rembrandts Bild sah (Staatsarchiv Basel, PA 297.41). Zu Burckhardts Kritik an Rembrandt siehe Stückelberger: Rembrandt und die Moderne (Anm. 22), 232-249.

Ernst mit der Idee der Menschwerdung Gottes, die Kurt Marti später zu der – Burckhardts Diktum ins Positive wendenden – Äusserung veranlasste: «Christus, die Befreiung der bildenden Künste zur Profanität.»[24]

Gleichwohl ist das Heilige, oder besser: ist Gott in Rembrandts Bildern nicht abwesend. Der gemalte Vorhang vor dem Bild ist dafür ein Indiz. Das Motiv kann verschieden gedeutet werden: als Trompe-l'œil, als Verweis auf eine damals gängige Praxis, Bilder zu schützen, oder als Element, das das Bild kostbarer, interessanter und geheimnisvoller erscheinen lässt.[25] Für unsere Fragestellung wichtiger sind zwei andere Deutungen. Zunächst verhindert der Vorhang, dass der Betrachter das Bild mit der Wirklichkeit verwechselt oder ihr gleichstellt, was ja einer der Hauptgründe für das biblische Bilderverbot und für alle nachfolgenden Bilderstreite war. Wovor er zu hängen vorgibt, das ist ein Bild und nichts mehr, ein mit Farbe bemaltes Stück Holz.

Gleichzeitig verdeckt der Vorhang einen Teil des Bildes und entzieht diesen unseren Blicken. Ist dahinter das Allerheiligste zu vermuten, übernimmt der Vorhang die Funktion des velum? Wohl kaum. Was sich hinter ihm verbirgt, gehört keiner anderen Wirklichkeit an als das, was derselbe Vorhang unseren Blicken freigibt. Und doch sind die beiden Ebenen nicht einfach identisch. Die eine sehen wir, die andere nicht. Der Vorhang macht einen Teil des Bildes zu einem unsichtbaren Bild. Mit dem Motiv verweist der Künstler – wie auch mit dem Dunkel des Hintergrunds – auf jene unsichtbaren Seiten, die unsere Wirklichkeit ebenso bestimmen wie die sichtbaren. In der protestantischen Deutung der Welt durch Rembrandt wohnt Gott nicht im Allerheiligsten, das ihn unseren Blicken entzieht, vielmehr ist er in den sichtbaren Dingen und Personen des Alltags anwesend, wenngleich selber unsichtbar.

Eine ähnliche Auffassung vertrat auch van Gogh. 1890 kopierte er Rembrandts grosse Radierung «Die Auferweckung des Lazarus», allerdings nur einen Ausschnitt daraus (Abb. 4).[26] Er liess die dominante Figur Jesu weg und reduzierte die Schar der Zeugen, die der Auferweckung beiwohnen, auf ledig-

24 K. Marti: Christus, die Befreiung der bildenden Künste zur Profanität, EvTh 18 (1958) 371-375.

25 Eine ausführliche Diskussion dieses Motivs findet sich bei W. Kemp: Rembrandt. Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften, Frankfurt a.M. 1986, 21-69.

26 Zu van Goghs Rembrandt-Rezeption siehe: Stückelberger: Rembrandt und die

Abb. 4, Vincent van Gogh, Die Auferweckung des Lazarus (nach Rembrandt), 1890, Öl auf Leinwand, 48,5 x 63 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh.

lich zwei. Ausserdem veränderte er den Schauplatz des Geschehens, indem er den bei Rembrandt diffus wiedergegebenen, als Höhle zu interpretierenden Hintergrund in eine südfranzösische Landschaft verwandelte, mit einer gross am Himmel stehenden Sonne. Was beabsichtigte er mit diesen Veränderungen? Van Gogh stellt das Ereignis nicht als historisches, sondern als Ereignis im Hier und Jetzt dar. Im Zentrum seines Bildes steht nicht Jesu Handeln und Wirken, vielmehr deutet er die Szene als Alltagsszene. Das Wunder, das hier passiert, könnte auch das Wunder der Genesung eines Kranken sein, der von zwei Frauen umsorgt wird. Möglicherweise dachte der Maler dabei an sich selber. Wenngleich in van Goghs Bild unsichtbar, ist Jesus für den Künstler doch präsent: in der Erinnerung an die Vorlage, im Wirken der Frauen, in der

Moderne (Anm. 22), 28f. Allgemein zu van Goghs Kopien nach Werken älterer Künstler: C. Homburg: The copy turns original. Vincent van Gogh and a new approach to traditional art practice, Amsterdam/Philadelphia 1996.

warmen, tröstenden Atmosphäre, die die Sonne ausstrahlt, in der fibrierenden, energiegeladenen Farbgebung.

Wie Rembrandt versucht auch van Gogh, im Sichtbaren das Unsichtbare mit darzustellen, wobei er noch einen Schritt weiter geht als sein Vorbild, indem er auf jegliches historische Personal verzichtet. In einem Briefwechsel, den er 1888/89 mit Émile Bernard führte und in dem es um die Frage nach den Möglichkeiten und Anforderungen einer modernen religiösen Kunst geht, vertrat van Gogh gegenüber den Katholiken Bernard und Gauguin die Ansicht, dass religiöse Erfahrungen heute ohne Rückgriff auf biblische Motive darzustellen seien. Er begründete dies damit, dass in dem, was der Augensinn erfassen könne, in den «sensations modernes possibles communes à nous tous», das Übersinnliche – wir könnten auch sagen, das Unsichtbare – mit enthalten sei.[27] Als Beispiel beschreibt er ein Bild von einer aufgehenden Sonne über einem Getreidefeld, in dem er versucht habe, eine Stimmung von Ruhe und Frieden wiederzugeben. Ein solches Motiv vermöge ebenso Trost zu vermitteln wie eine Darstellung der Bergpredigt. Und das, was Jesus am Ölberg an Angst gelitten habe, sei – viel direkter als in einer Darstellung des historischen Gartens Gethsemane – spürbar in dem Bild, das er vom Garten des Krankenhauses gemalt habe, in dem er sich damals befand.[28] Unsichtbare Bilder – im Sinne von Bildern, die in der Darstellung des Sichtbaren auf Unsichtbares verweisen, in diesem Fall auf die biblische Geschichte – sind van Goghs Landschaftsbilder zum einen, indem sie Erinnerungen an biblische Ereignisse wachrufen, zum andern, indem sie den Betrachter in eine dem biblischen Bericht vergleichbare Gefühlslage versetzen.

IV. Das unsichtbare Bild in protestantischer Perspektive – zwei zeitgenössische Positionen

Als zeitgenössische Positionen sollen zwei Werke besprochen werden, die jüngst für eine protestantische Kirche in Basel entstanden sind. Die Konfessionszugehörigkeit der Künstler ist hier weniger von Belang als vielmehr der Ort einer protestantischen Kirche, für den die Werke geschaffen wurden. Als es

27 Brief von Anfang Dezember 1889 an Émile Bernard, in: Correspondance complète de Vincent van Gogh, hg.v. G. Charenso, Bd. 3, Paris 1960, 414 (B 21).

28 Ebd.

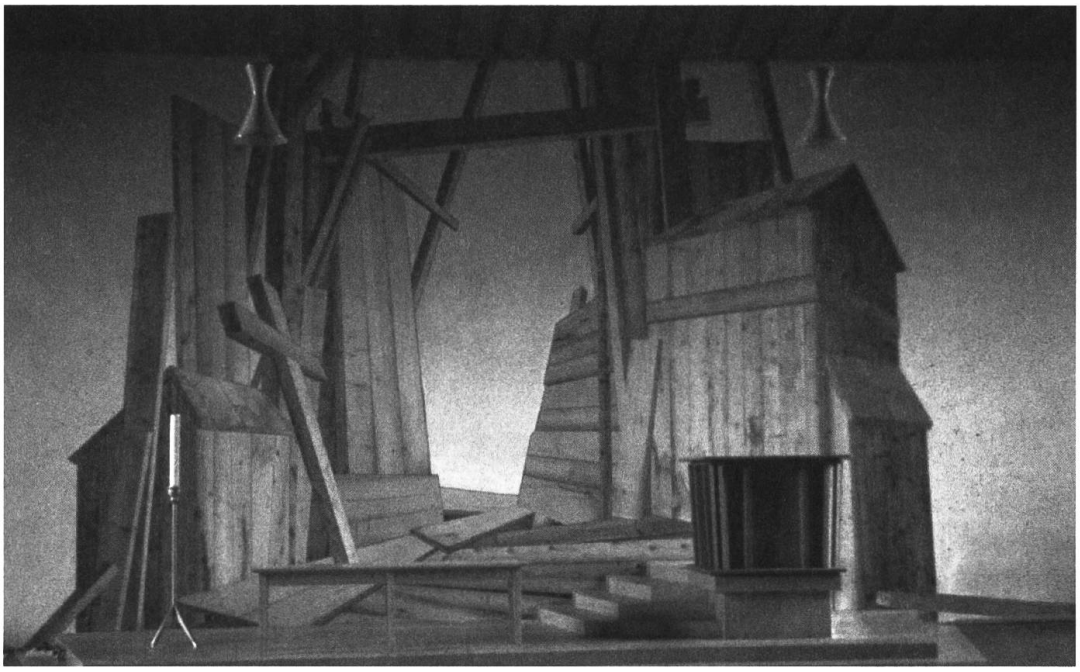

Abb. 5, Markus Müller, Durchbruch, 2001, Einlegearbeit, 6 x 9 m, Nadelholz, Reformiertes Gemeindehaus Stephanus, Basel, Foto: Bruno Thüring.

um deren Realisierung ging, stand nie zur Debatte, *ob* Bilder im Kirchenraum platziert werden. Es wurde aber intensiv diskutiert, wie diese Bilder beschaffen sein müssen, damit sie sich mit protestantischem Selbstverständnis vertragen.

Das erste Werk ist ein grosses Wandbild mit dem Titel «Durchbruch», das der Künstler Markus Müller für den Gottesdienstraum im 1952 erbauten, reformierten Gemeindehaus Stephanus in Basel geschaffen hat (Abb. 5).[29] Hervorgegangen aus einem Wettbewerb zum Thema «Der liturgische und spirituelle Weg von Karfreitag zu Ostern», handelt es sich um ein monumentales Intarsienbild aus dicken, bündig in die Wand eingelassenen Tannenbrettern, das eine Architekturillusion zeigt. Zwischen zwei Hüttchen hindurch führt ein Weg am Kreuz vorbei auf Ostern hin. An der Wand befand sich vormals ein grosses Holzkreuz, das die Gemeinde durch die Thematik von Ostern ergänzt haben wollte. Im neuen Wandbild ist das Kreuz noch da, doch steht es in einem

29 J. Stückelberger: Kunst für die Kirche. Die künstlerische Neugestaltung des reformierten Gemeindehauses Stephanus in Basel, in: Basler Stadtbuch 2002, 123. Jahr, Basel 2003, 234-238. Zum Bild von Markus Müller siehe auch: J. Stückelberger: Markus Müller – ‹Durchbruch›, in: Kunst und Kirche, Heft 1, 2007, 58-61.

Abb. 6, Katharina Grosse, Liturgische Farben, 2001, Lichtinstallation mit Scheinwerfer Joker-Bug 400 ETC, 6 x 15 x 6 m, Gemeindehaus Stephanus, Basel, Foto: Johannes Stückelberger.

Spannungsverhältnis zum Ereignis von Ostern, das Markus Müller als helle Mitte, als Öffnung, als Durchgang, als Durchbruch interpretiert.

Diese helle Mitte interessiert im Zusammenhang mit unserer Fragestellung besonders. Wie der Künstler hier Ostern interpretiert, kommt einer Bildverweigerung gleich. Statt dem Kreuz ein zweites Symbol für Ostern zur Seite zu stellen – wie es die Aufgabe hätte nahelegen können –, wählt er dafür die Wand, die schon da ist. Er arbeitet also mit den bestehenden Elementen, die er jedoch in eine neue Beziehung zueinander bringt. Hat die Wand bisher den Raum begrenzt, so kann man sie nun – wie es die Architekturillusion suggeriert – als Öffnung und Durchbruch lesen. Das Werk von Markus Müller transformiert die Wand in ein unsichtbares Bild, das auf ein Mehr verweist, auf ein Jenseits, ein Ereignis, das sich der Sichtbarkeit entzieht. Indem der Künstler in einer Art ikonoklastischem Akt eine Bearbeitung dieser Wand verweigert, stärkt er gleichzeitig deren Bildcharakter.

Neben Markus Müllers Wandbild entstand im Stephanus noch ein zweites Werk, eine Lichtarbeit von Katharina Grosse, die ebenfalls 2001 realisiert wurde (Abb. 6). Es besteht aus einem Bühnenscheinwerfer, mit dem sich ein Licht-

kegel auf eine Ecke des Kirchenraumes projizieren lässt. Vier verschiedene Farbfilter – grün, rot, violett und weiss – erlauben einen Wechsel der Farben, je nach Sonntag im Kirchenjahr. Bei unterschiedlicher Tages- oder Jahreszeit tritt dabei das Licht stärker oder schwächer in Erscheinung, der Raum wird entsprechend immer wieder anders wahrgenommen. Die Gemeinde hat die Arbeit begeistert aufgenommen, gleichwohl stellten sich Fragen wie: Darf man das? Ist das nicht zu bunt für einen protestantischen Kirchenraum? Lässt sich das mit einem protestantischen Bildverständnis vereinbaren?

Die Arbeit ermöglicht ein intensives Farberlebnis, erzeugt gleichsam einen Farbenzauber, doch legt sie dessen Herkunft durch den unverdeckten Gebrauch der Bühnentechnik gleichzeitig offen. Die Künstlerin war sich der Gefahr, dass ihre Arbeit als mit protestantischem Bildverständnis nicht vereinbar durchfallen könnte, sehr wohl bewusst und betonte von Anfang an, dass es ihr nicht um die Sichtbarmachung göttlicher Gegenwart ginge, dass die Farben auch nicht Verkörperungen des Heiligen seien. Vielmehr sprach sie von den Farben als Katalysatoren spiritueller Erfahrungen. Und sie wies darauf hin, dass sich das künstliche Licht eigentlich gar nicht anders verhalte als das Tageslicht, das durch die Fenster in den Gottesdienstraum eindringt und mit dem es sich mischt. Das Licht erfüllt den Raum, schafft unterschiedliche Stimmungen, für sich betrachtet ist es jedoch nichts als Licht, ein Element, das uns den Raum und die Dinge in ihm sehen lässt, das aber selber oft gar nicht wahrgenommen wird. Es ist, obschon es sichtbar macht, gleichzeitig unsichtbar. Auch als gefärbtes Licht tritt es nicht aus seiner Unsichtbarkeit heraus. Es taucht die Umgebung zwar in ein anderes Licht, aber als Licht ist es ebenso wenig fassbar wie das Naturlicht. In dieser Unfassbarkeit und Unsichtbarkeit, als unsichtbares Bild, kann es zum Katalysator spiritueller Erfahrungen werden.

V. Grundzüge einer protestantischen Ästhetik

Was verbindet die vier diskutierten Werke? Inwieweit sind in ihnen Grundzüge einer protestantischen Ästhetik zu erkennen? Natürlich ist das Profil der vier Kunstwerke nicht allein konfessionell zu bestimmen. Gleichwohl lässt sich in ihnen eine spezifisch protestantische Ästhetik erkennen. Von den beiden zeitgenössischen Werken im Gemeindehaus Stephanus lässt sich sagen, dass sie sich mit einem protestantischen Kirchenraum vertragen.

Die Heiligung des Alltäglichen, dieser Schwerpunkt protestantischer Ethik, bildet zweifellos auch ein Hauptmerkmal protestantischer Ästhetik. Sowohl Rembrandt als auch van Gogh interpretieren die biblischen Geschichten als alltägliche Ereignisse. Und doch sind es nicht bloss realistische Alltagsszenen, die sie uns zeigen. Vielmehr ist in diesen alltäglichen Szenen das Wirken Gottes spürbar, ist in dem Sichtbaren das Unsichtbare mit dargestellt. Ähnlich funktioniert Katharina Grosses Arbeit, die aus nichts anderem als dem natürlichen und alltäglichen Element Licht besteht, das jedoch spirituelle Erfahrungen ermöglichen kann.

Nicht das Licht, nicht die Farben von Grosses Arbeit an sich sind heilig, sondern das, was sie in uns auslösen. Heiligkeit ist, nach protestantischem Verständnis, nicht in den Dingen, an bestimmten Orten oder in den Bildern zu suchen. Heiligkeit ist für den Protestantismus vielmehr ein Geschehen, ein Prozess, im Sinne eines Geheiligt-Werdens durch die Heiligkeit Gottes.[30] Protestantischer Ästhetik entspricht es, nicht heilige Personen darzustellen oder heilige Orte zu markieren, sondern Gotteserfahrung im Alltäglichen zu ermöglichen. Der Maler Emil Nolde hat dies – auf sich bezogen – einmal folgendermassen formuliert: «Ich mußte künstlerisch frei sein, – nicht Gott vor mir haben, wie einen stahlharten assyrischen Herrscher, sondern Gott in mir, heiß und heilig wie die Liebe Christi.»[31]

Ein weiterer Grundzug protestantischer Ästhetik ist eine gewisse Schlichtheit oder Nüchternheit im Motivischen und Materiellen, die mit dem protestantischen Prinzip des Sola gratia in Verbindung gebracht werden können. Ob wir Menschen Gott nahe stehen, ob wir in den Himmel kommen, darüber entscheiden nicht wir mit unseren Werken, darüber entscheidet vielmehr allein die Gnade Gottes. Diese Gnade lässt sich nicht erkaufen, auch nicht mit schönen Kunstwerken. Schon gar nicht liegt das Gelingen dieser Kunstwerke in unserer Hand. Der Münchner Künstler Thomas Lehnerer spricht in diesem Zusammenhang von der Armut der Kunst (in dem Sinn, dass sie sich unserer Kontrolle entzieht), worin er eine strukturelle Ähnlichkeit zum protestantischen Prinzip des Sola gratia erkennt. Mit der Schlichtheit oder «Armut» protestan-

30 B. Reymond: Zur Theologie des Gottesdienstraums, in: M. Zeindler (Hg.): Der Raum der Kirche. Perspektiven aus Theologie, Architektur und Gemeinde, Horw 2002, 19.

31 E. Nolde: Jahre der Kämpfe, Berlin 1934, 189.

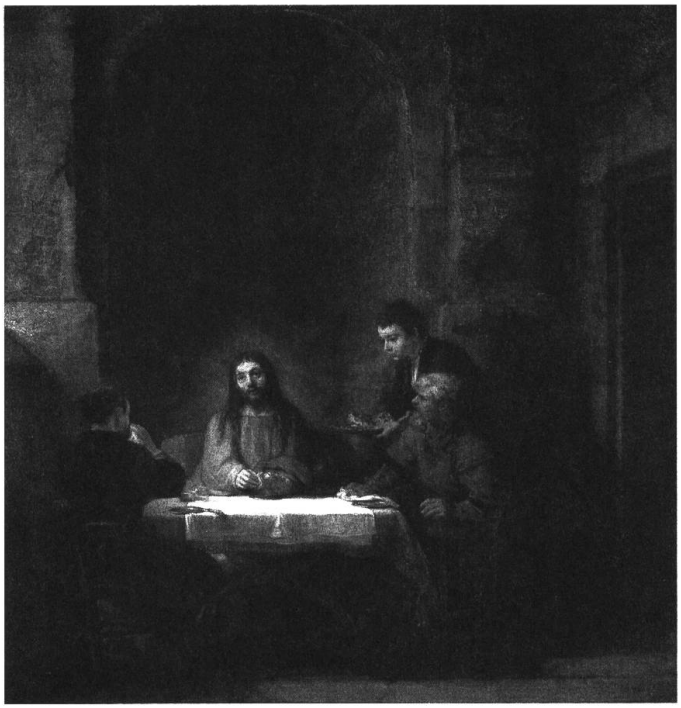

Abb. 7, Rembrandt, Christus in Emmaus, 1648, Öl auf Holz, 68 x 65 cm, Paris, Louvre.

tischer Ästhetik verbindet sich die Vorstellung von etwas Vorläufigem, Provisorischem, nicht für alle Ewigkeit Gemachtem.[32]

Welche Bedeutung kommt auf der Grundlage des bisher Gesagten der Metapher des unsichtbaren Bildes für eine spezifisch protestantische Ästhetik zu? Ich habe am Anfang davon gesprochen, dass das aktuelle Interesse am Thema des Bilderverbots, das das Gespräch zwischen Kunst und Kirche wieder in Gang gebracht hat, unter anderem der Wiederaufnahme von Traditionen der Negativen Theologie zu verdanken sei. Aus protestantischer Sicht, so scheint mir, ist die Bedeutung dieser Tradition allerdings zu relativieren. Im Zentrum protestantischer Ästhetik steht nicht die Darstellung Gottes als absolutes Geheimnis, als Unfassbarer, Verborgener, Unerkennbarer und wesentlich Anderer. Unsichtbare Bilder in protestantischer Perspektive sind Bilder, die ein Mehr zum Ausdruck bringen, die im Sichtbaren das Unsichtbare mit enthalten, Bilder, die Gott nicht als Abwesenden thematisieren, sondern als Anwesenden, wenngleich Unsichtbaren. Offenbarung in protestantischer Sicht geschieht nicht im Modus der Bestreitung, sondern im Modus der Bejahung. Gott ist da, in den sichtbaren Dingen, auch wenn wir ihn nicht sehen.

32 Von der strukturellen Ähnlichkeit zwischen der Kunst und dem protestantischen Prinzip des Sola gratia spricht Thomas Lehnerer in einem 1993 gehaltenen Vortrag über Kunst und Religion, in Auszügen veröffentlicht in: T. Lehnerer: Lesebuch, Ostfildern-Ruit 1996, 45. Zu Lehnerers Auffassung von der Armut der Kunst siehe: T. Lehnerer: Homo pauper, Ausstellungskatalog Museum für Gegenwartskunst Basel, Ostfildern-Ruit 1993.

Ihre eindrücklichste Formulierung hat die Figur des unsichtbaren Bildes in protestantischer Perspektive in Rembrandts «Christus in Emmaus» von 1648 (Abb. 7) gefunden. Die für das unsichtbare Bild charakteristische Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Präsenz und Entzug, findet sich bereits in der dem Bild zugrundeliegenden Erzählung, wonach die Jünger, die Jesus auf dem Weg nach Emmaus begegnen, ihn erst in dem Moment erkennen, da er bei ihnen zu Hause am Tisch das Brot bricht. Doch wie ihnen die Augen aufgehen und sie den Gast – am sichtbaren Zeichen des Brotbrechens – als ihren Herrn erkennen, da wird dieser – so beschreibt es der Evangelientext – vor ihnen unsichtbar (Lk 24,30f.). Rembrandt stellt dies auf die Weise dar, dass er zwar Jesus mit den Jüngern am Tisch sitzend zeigt, gleichzeitig jedoch die obere Hälfte des Bildes leer lässt. Wer Jesu Gesicht erkannt hat und seinem nach oben gerichteten Blick folgt, wird auf einen Teil des Bildes verwiesen, wo ausser einer fleckigen Mauer, einer hohen Nische, einer Art bilderlosem Kirchenraum, nichts zu sehen ist. Er sieht ein unsichtbares Bild, das als Bild für das Unsichtbarwerden Jesu, für seine Anwesenheit als Auferstandener gedeutet werden kann.[33] Der Leerraum der Nische bietet Raum für die Auferstehung, für das Unsichtbarwerden Jesu.

Dass es Dinge und Begebenheiten gibt, die wir erst sehen, wenn wir sie nicht mehr sehen, die unsichtbar, jedoch im Sichtbaren mit enthalten sind, diese Kernaussage der Geschichte des Emmausmahls ist es, die als Erfahrung auch der Figur des unsichtbaren Bildes zugrunde liegt.

Johannes Stückelberger, Bern

[33] Ausführlicher zu dem Bild: J. Stückelberger: Sehen und nicht sehen, in: J. Rauchenberger, B. Pölzl (Hg.): Mein Bild – Meine Religion. Aspekte der Religion zu Bildern der Kunst, München 2007, 129-133.

Abstract

This essay discusses a concept of an invisible image to argue for a Protestant aesthetic. An invisible image does not refer to something invisible; it rather shows it as an invisible part of something that is visible. Two examples by Protestant artists Rembrandt and Vincent van Gogh, as well as two contemporary works created for a Protestant church, are taken into account for this discussion. These works at first all show as visible nothing more than the quotidian world, but at the same time bring the invisible into view, as they refer to the invisible as being a part of the visible. They refer to God not as being absent, but as being invisibly present.