

Christoph Dohmen / Thomas Sternberg (Hg.): ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg, Echter, 1987. 223 S., kt.

Die Erinnerung an das Zweite Konzil von Nicäa 787 diente als Anlaß zur Publikation dieses Sammelbandes, der auf die Diskussion der Theologie mit den historischen Disziplinen über die religiösen Funktionen des Bildes zielt. Die Beiträge führen vom alttestamentlichen Bilderverbot bis zur heutigen Kirchenpraxis im Umgang mit überkommener wie zeitgenössischer Kunstproduktion. Nach Erkenntnisinteresse und methodischem Zugriff unterscheiden sich die Studien ebenso voneinander wie in Ertrag und Substanz. Es findet sich ein Spektrum von der historisch-kritischen Bibelexegese (Dohmen) bis zur Sozialgeschichte (Göttler/Jezler), von der gegenreformatorischen Kontrolle der Bild-Orthodoxie (Boespflug) bis zur aktuellen kirchenrechtlichen Situation (Beykirch), von strukturalistischer Ästhetik (Hoeps) bis zum kunstpolitischen Statement eines kirchlich-mäzenatischen Zeitzeugen (Stephany), vom Referat (über Typologie) bis zum gewichtigen Forschungsbeitrag (Speer, Göttler/Jezler). So erscheinen auch originelle und vielversprechende Ansätze einmal nur in hypothesenhafter Frageform skizziert, die eine weiter ausholende Prüfung und Dokumentation herausfordern und lohnen. Günter Langes Essay zum „Christos Polymorphos“ etwa enthält Anregungen, die neues Licht auf die Phänomenologie der theologischen Denkform des Paradox werfen, vor allem in den Schriften des Cusaners. Umgekehrt wird bei einem viel geläufigeren Thema, der typologischen Bildkunst, nach Informationsbasis und Argumentationsebene in der hier gegebenen Behandlung kaum das gegenwärtige Erfahrungswissen und Problembewußtsein vermittelt. Schließlich bieten mehrere Studien gedrängte Zusammenfassungen weiter ausgreifender Bücher (Dohmen, Boespflug 1984, Smitmans 1980), die eine jeweils gesonderte Einzelbesprechung erforderlich machten oder anderwärts gefunden haben. Doch sei auf das kritisch anregende Fragenpotential vor allem in Adolf Smitmans' Erörterung zur religiösen Kunst und ihrer Wertung im 19. Jahrhundert eigens mit Nachdruck hingewiesen.

Zwei Beiträge des Bandes behandeln die altchristlich-frühmittelalterlichen Auseinandersetzungen um das religiöse Bild im Westen und in Byzanz. Die quellennah, materialreich und differenziert erarbeiteten Überblicke, in Dietrich Steins Abhandlung zum Osten stärker problemkonzentriert auf die Schriftexegese, bieten im Einzelnen wohl wissenschaftlich weiterführende Nuancierungen. Dabei stellt sich aber prinzipiell die Frage nach dem Benutzer und seiner Orientierung über die einschlägige Forschungssituation. Denn hierzu vermißt man nicht nur die entsprechende bibliographisch-analytische Information und kritische Einschätzung. Vor allem auch fällt auf, daß die in der Literatur vorgebrachten sozialgeschichtlichen Fragestellungen beharrlich ausgeklammert bleiben. Die Studien Bazon Brocks (in dem von Warnke edierten „Bildersturm“-Band 1973) und vor allem Horst Bredekamps dürften auch und gerade in Veröffentlichungen für ein breiteres Publikum heute nicht weiter negiert werden. Ähnlich vermisst ich in Steins Artikel auch die Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstpraxis und der diesbezüglichen „klassischen“ Analyse André Grabars. Denn nur von einer konsequent historischen Perspektive aus lassen sich auch die in dem Band mehrfach angesprochenen übergreifenden Grundsatzfragen angehen, so besonders die Beziehung zwischen dem visuell entworfenen Gottesbild und der sprachlichen Metaphorik und andererseits die Problematik, wie heutige Erfahrung an theologische Positionen der Vergangenheit anschließen kann.

Grundlegende Verständniskategorien religiöser Bildlichkeit analysiert Andreas Speer an einem zentralen Exempel, der Baugeschichte der fränkischen Königsabtei Saint-Denis. Bauarchäologisch minutiöse Detailbeobachtungen aus neuester Spezialforschung lassen generelle Perspektiven erschließen: die subjektivistische Genieästhetik, wie sie bis zu Sedlmayr und von Simson das Bild von der Kathedrale und ihrer Entstehung als „Geburt eines neuen Stiles“ bestimmte, wird im Blick auf den Abt Suger von der kultgeschichtlichen Tradition der Anlage insofern relativiert, als ein liturgisch geprägter Zeitbegriff einen komplexen Verweisungszusammenhang zwischen Individuum und Institution hervortreten läßt. Die geraffte Zusammenfassung bezieht auch ikonographische Aspekte des Bildprogramms der Kathedrale von Chartres ein. Der signifikante



Stellenwert der Untersuchung liegt hier aber in der Interpretation der Architektur, innerhalb des sehr allgemein gefaßten Obertitels der Studie. Die vom Verfasser zusammen mit Jan van der Meulen vorbereitete ausführliche Publikation über St. Denis trifft sich mit verschiedenen Ansätzen der jüngsten Forschung, die das von Panofskys berühmte Edition bestimmte Suger-Bild korrigieren (K. Hoffmann, *Zum Königsportal in Saint Denis*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1985; Peter Kidson, *Panofsky, Suger and Saint Denis*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987). Eine entscheidende Herausforderung an die heutige Theologie steckt auch in Speers kritischer Distanzierung von den zitierten Auffassungen und Wertungen der Liturgiewissenschaft (Th. Klauser, J. A. Jungmann). Historisch zeichnet sich von dem skizzierten Fall die Aufgabe einer mentalitätsgeschichtlichen Konkretisierung der „anthropologischen Situation“ (Bandmann) ab, die den Bedingungsrahmen für die später ästhetisch-individualistisch umgedeuteten Kultbauten bezeichnet. Problematisch bleibt an der Studie jedoch die abschließende Zielperspektive auf die Wiedergewinnung „einer Unmittelbarkeit von künstlerischem und liturgischem Vollzug“ (S. 116).

Ein weiteres Beispiel einer aktuellen Forschungsarbeit stellt in dem Band der Beitrag von Christine Göttler und Peter Jezler „Das Erlöschen des Fegefeuers und der Zusammenbruch der Auftraggeberschaft für sakrale Kunst“ vor. Hier geht es um den Zusammenhang zwischen Fegefeuer glauben und Bilder stiften im späten Mittelalter und in der frühen Reformationszeit. Das durch Le Goffs viel beachtete Arbeit wieder ins Forschungsinteresse gerückte Thema Fegefeuer bezeichnet in der Tat eine bestimmende Motivation für kirchliche Kunstproduktion. Bilder stiften gegen Heilsfürbitte stellt das „sacrum commercium“ der „käuflichen Kirche“ und den Funktionsaspekt gebauten, geschnitzten und gemalten „Seelgeräts“ dar. In einer quellennahen Analyse dokumentiert der Aufsatz die reformatorische Abkehr vom Fegefeuer glauben; hier wird die Polemik auch in der zeitgenössischen Bildsatire mitherangezogen. Der unbiblische, ja teuflische Charakter des Fegefeuers als eines papistischen Popanzes markiert ein wirksames Feindbild, wobei die reformatorische Satisfactio sola fide den Bilderstifter gegenüber altkirchlicher Werkgerechtigkeit vor allem auch von einem beträchtlichen finanziellen Aufwand entlastete und für eine sozial aktive „Caritas“ freisetzte.

Reinhard Hoeps entwirft unter dem Titel „Bild und Ikonoklasmus“ für die Moderne einen Gedankengang „Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bilderverbotes“. Von der Prämisse der in der idealistischen Ästhetik (Kant) postulierten Selbstreflexivität der Kunst als Form wendet er sich gegen ein dualistisches Denken, das er in der vorherrschenden Auslegung des zweiten Gebotes ebenso am Werke sieht wie im kunstwissenschaftlich-ikonologischen Symbolbegriff (Panofsky). Ein solches Denken weist dem Bild die Rolle zu, auf ein Anderes (Höheres) zu verweisen. Hoeps dagegen geht es im Gefolge der strukturalistischen Ästhetik darum, an der „Immanenz der Form“ einen „bildimmanenten Ikonoklasmus“ als symbolisches Transzendieren (S. 201) zu erweisen. Zunächst erscheint es problematisch, den ikonologischen und den theologischen Symbolbegriff so verkürzt miteinander zu vergleichen, d. h. lapidar: das Bild als historische Quelle bzw. als metaphysischen Spiegel nach dem Schema von „Fixierung und Verweisung“ (S. 185) gleichzustellen. Für die Kritik an der kunsthistorischen Methodologie schließt sich Hoeps an neuere Versuche von hermeneutischer und existenzialistischer Seite an. In seiner Interpretation moderner Kunst (Brancusi, Pollock, Newman) folgt er den phänomenologischen Bemühungen, am Bild selbst Entsprechungsweisen und Erscheinungsformen weltanschaulicher Gehalte zu zeigen. Insofern dabei unter den Gesichtspunkten des Fragmentierens (Brancusi), der gesteigerten Vielfalt (Pollock) und des Erhabenen (Newman) die „Koinzidenz eines ikonoklastischen Elementes in den Werken mit der künstlerischen Selbstreflexion der Moderne deutlich werden“ (S. 200) soll, wird eine heute verbreitete spekulative Kunstbetrachtung in den Dienst theologischer Verkündigung genommen. Von kunstgeschichtlicher Seite ist die Anlehnung an philosophische und künstlerästhetische Theorie als ein aktuelles Zeitdokument kritisch zu registrieren. Die schillernde Begriffsverwendung ruft aber auch die theologische Kontrolle mit einer dogmen- und kirchengeschichtlichen Perspektive auf den Plan. Wenn die alttestamentliche Warnung vor Bilderdienst (Weisheit 13–15) auf



eine in Kants Verständnis autonome künstlerische Form umgedeutet wird und Hoeps von „kunsttheoretischen Intentionen in Weisheit 13–15“ spricht (S. 190), vermißt man die hermeneutische Selbstrelativierung eines modernen ästhetischen Wunschdenkens angesichts der historisch kritischen Exegesetradition der herangezogenen Bibelstellen. In der Frontstellung gegen die ikonologisch wie theologisch vermeintlich dualistische Symbolkategorie unterstellt Hoeps dem Verf. des Weisheitsbuchs die eigene Vernissage-Optik: „Die künstlerische Form in sich wird hier zum Gegenstand der Kritik“ (S. 190). Auch die Kirchengeschichte muß ihr begriffsgeschichtliches Veto einlegen gegen eine vernebelnde Metaphorik, mit der das Bilderverbot des Alten Testaments in einen „innerbildlichen Antagonismus“ umgedeutet wird „als Überschreitung oder Durchkreuzung der Form, die mit der Form koinzidiert“ (S. 193; entsprechend im Sinne „konkreter Kunst“ die Präsenz Gottes in Lade, Veronikas Tuch und Ikone: S. 192). Die Beerbung der negativen Theologie durch die ästhetische Theorie führt hier zu einer didaktisch eingängigen Mystik, die sich mit postmodernen beliebigen Autoritätszitatzen umgibt (S. 199, z. B. dem „Acheiropoieton“).

In dem angezeigten Sammelband als Ganzes liegen für die aktuelle Diskussion zwischen Kunst, Wissenschaft und Glaube vielfältige Herausforderungen und Anregungen bereit.

Tübingen

K. Hoffmann

Jeffrey Burton Russell, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, Ithaca, New York–London 1986. 333 S., Ln.

Das vorliegende Werk ist der vierte und letzte Band einer Tetralogie über die abendländische „Kulturgeschichte“ des Teufels. Nachdem die ersten drei Bände über den Teufel in der Antike (I), im christlichen Altertum (II) und im Mittelalter (III: siehe dazu die Rezension in: ZKG 98 [1987] 426–428) handelten, befaßt sich diese Studie mit dem personifizierten Bösen, wie es in der westlichen Kultur- und Geistesgeschichte von der Reformationszeit bis zur Gegenwart greifbar wird. Das Besondere der neuzeitlichen Geschichte des Teufelsphänomens besteht darin, daß die zu behandelnden Auffassungen nicht mehr in einem gesellschaftlichen Konsens gründen, sondern in unterschiedlichen, teils gegensätzlichen Einzelzügen fragmentarisiert sind. Der Name „Mephistopheles“, der das Teufelsphänomen in einer ganz spezifischen und dazu noch in einer erst seit dem 16. Jahrhundert greifbaren Weise thematisiert, soll als Titel dieses Bandes programmatisch auf diese veränderte Sachlage hinweisen (vgl. 11).

Im ersten Kapitel („Evil“) legt Vf. (nochmals!) die hermeneutischen und methodischen Grundlagen seiner Untersuchung dar. Kurz: „The idea of the Devil is an important concept in understanding the nature of evil, and as such it points toward the truth. The Devil exists historically as a long-lived and immensely influential concept animated at the truth about evil. In aiming at the truth, we obtain knowledge – not of noumena (things in themselves) but of phenomena, human conceptions of noumena.“ (22f.) Daraus folgt: „The ‚history of the Devil‘ does not mean the history of the Devil-in-himself, which would be impossible. It means the history of the phenomenon, the history of the concept of the Devil.“ (ebd.) Im Laufe der Geschichte weist die Konzeption vom Teufel vier unterschiedliche Akzentuierungen auf: Der Teufel wird betrachtet (1) als ein von Gott unabhängiges Prinzip; (2) als ein Aspekt von Gott selbst; (3) als Geschöpf, als gefallener Engel; (4) als ein Symbol für das menschliche Böse. Alle vier Züge miteinander haben die konkret-geschichtliche Gestalt des Teufels geformt (23). Dabei ist aber – wie sich zeigt – das in der Neuzeit vorherrschende Element die Sicht des Teufels als Symbol des menschlichen Bösen.

Kapitel 2 („The Reformed Devil“) zeigt, wie ab dem 16. Jahrhundert auf ganz verschiedene Weise sowohl von der spezifisch lutherischen Erfahrung des Teufels und der neuen „introspektiven“ Mystik eines Ignatius von Loyola („Unterscheidung der Geister“) und einer Teresa von Avila her, wie auch im Kontext des Hexenaberglaubens und der interkonfessionellen Polemik eine massive Neuentdeckung des Teufels erfolgt, und