

Reinhard Hoeps

Bild und Ikonoklasmus

Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bilderverbotes

Sehen Sie, ich habe stets die Position der Bedeutungslosigkeit eingenommen.

A. Reinhardt

Kunstwerke verbieten sich durch Autonomie ihrer Gestalt, das Absolute in sich einzulassen als wären sie Symbole. Die ästhetischen Bilder stehen unterm Bilderverbot.

Th. W. Adorno

Für Joseph Beuys 23. 1. 1986

Bilderverbot und Wege der Theologie zur Kunst der Moderne

Zwischen der christlichen Religion und den Künsten scheint in der Moderne trotz gegenteiliger Beteuerungen ein unausgesprochenes Verhältnis der Konkurrenz zu herrschen. Die Künstler trachten diesem Kampf durch Gleichgültigkeit oder Versöhnungsangebote auszuweichen, die Theologen sind mit unterschiedlichen Mitteln, aber beständigem Erfolg bestrebt, ihn zu gewinnen. Dabei erfahren sie Schützenhilfe auch durch manche Flügel der Kunstwissenschaft.

Für den theologischen Weg zur Erhellung der Bedeutung in den Werken hat der Begriff des Symbols einen ausschlaggebenden Stellenwert, der in den meisten Fällen in einer Weise zur Anwendung kommt, die mit den kunstwissenschaftlichen Methoden von Ikonographie und Ikonologie zur Deckung zu bringen ist.

Panofsky¹ hatte mit dieser Methodologie die Kunstwissenschaft als Disziplin der Geisteswissenschaften zu etablieren gesucht, indem er das Bild als Dokument einer bestimmten kulturgeschichtlichen Situation deutete. Auf diesem Weg des Interpretierens findet das Werk seinen Sinn darin, daß es über sich hinaus auf ein anderes verweist – den kulturellen Zusammenhang –, der erst eigentlich das Merkmal der Sinnhaftigkeit trägt, während es selbst ein nur Verweisendes bleibt. Für die selbstlose Erfüllung dieser Aufgabe muß es sich in eine Summe fixierbarer Elemente zerlegen lassen. Der Bildzusammenhang muß erst aufgelöst werden, damit in der Analyse jene dem Bild äußerlichen Kriterien zur Anwendung kommen können, nach denen die Gruppe überhaupt verweisungsfähiger, eindeutig fixierter Ausdrucksmomente gebildet ist.

Fixierung und Verweisung prägen auch den Symbolbegriff theologischer Kunstinterpretation. Der Theologe sucht nach religiös relevan-

tem Gehalt in jedem Bild, und zwar auf jene Weise, in der er durch die Deutung heilsgeschichtlicher Darstellungen geschult ist: Die Bilder werden einer ihnen vorgängigen außerbildlichen Realität untergeordnet, der sie im Schema symbolischer Repräsentation zu gehorchen haben. Die theologische Kunsttheorie streitet darüber, ob diese Repräsentation göttliche oder weltliche Wirklichkeit zur Vorstellung bringt oder ob diese Alternative zu bestreiten ist. Solche Differenzen sind aber von sekundärem Rang gegenüber der universalen Geltung dieser Weise des Bedeutens: des Verweisens auf ein anderes auf dem Wege eines Fixierens der Bildelemente nach außerbildlicher, vorgängiger Maßgabe.

Im Rahmen dieses Interpretationsansatzes ist ein ausdrücklicher Rekurs auf das Bilderverbot als einem Kriterium theologischer Deutung nicht notwendig erforderlich, wie sich oftmals zeigt. Im protestantischen Raum hat Martis Legitimation des Verzichtes auf theologische Kategorien in seiner christologisch begründeten These von der Entpflichtung der bildenden Künste aus religiös-kultischen Zusammenhängen und von ihrer »Befreiung zur Profanität«² großen Anklang gefunden. Daß aber selbst eine solche theologische Begründung des Verzichtes auf theologische Kriterien nicht wesentlich zur Verhältnisbestimmung von Glaube und Theologie auf der einen und Kunst auf der anderen Seite gehört, zeigen nicht wenige andere Beispiele.³ Offensichtlich gehört dazu eine Verschärfung der Problemstellung, historisch mit Blick auf die noch immer unbeantworteten Fragen der Bilderstreitigkeiten, systematisch durch die diesen zugrundeliegende Frage nach der Legitimation der bildenden Künste überhaupt, und das ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen Bild und Gott. Wo also das Interesse über eine Öffnung des Glaubens gegenüber dem Zeitgeist hinaus im spezifischen Sinne theologisch wird, muß sich das Bild gegenüber dem Gottesgedanken ausweisen, und hier droht ihm das zweite Gebot.

Sucht man nach dessen Auswirkungen in theologischen Interpretationsansätzen, so findet man es seltener ausdrücklich als implizit, und zwar vornehmlich als Bestandteil des Symbolbegriffs: Das Bild vermag insofern Göttliches zu repräsentieren, als es in seinen Elementen fixiert, also ausgegrenzt und damit als ein Partikulares ausgewiesen wird. Vermöge dieser Fixierung und Partikularität kann es auf Göttliches verweisen, wird dabei aber von diesem auch stets überschritten, da die Nichtpartikularität ja gerade zum Wesen Gottes gehört.

Das Symbolisierte entzieht sich dem Symbolisierenden gerade im Akt des Symbolisierens. Es scheint mir wesentlich zu beachten, daß diese Art der Übermacht Gottes über das Bild nicht an diesem selbst abzulesen ist, sondern durch die ikonographische Theorie in es hineingetragen wird; die durch den Gehalt geprägte Fixierung ist Bedingung des Symbolisierens, ohne daß etwas über ihren Anteil an

der Struktur des Bildes ausgemacht wäre. Fixierung und Partikularität sind Forderungen der Theorie an das Symbolisierende, das Bild, wobei das Symbolisierte nicht vergleichbaren Anforderungen unterworfen wird, es also sowohl partikular als auch nichtpartikular sein kann. Die Symboltheorie und ihre ikonographische Methodologie arbeiten also der christlichen Bilderskepsis zu, wenn sie das Bild sozusagen a priori reglementieren und es zu einer Entfaltung seines Vermögens gegenüber dem Gottesgedanken erst gar nicht kommen lassen. Die Theorie kann sich dazu auf die Tradition des platonischen Urbild-Abbild-Schemas berufen, aus dessen Repertoire Topoi wie der Gegensatz von Geist und Materie⁴ oder der Transzendenz der Bedeutung gegenüber der Darstellung⁵ die theologischen Interpretationen prägen. Solche Deutungsversuche folgen darin aber vielleicht nicht so sehr dem Zweifel Platons am Vermögen des Bildes als dem Dekalog, dessen Verbot der Bilder ja gerade um deren Kraft weiß. In welchem Maße auch immer theologische Deutung de facto bloßes Derivat der kunstwissenschaftlichen ist, so hat doch der Symbolbegriff hier seine eigene Legitimation, insofern er ikonoklastisch in der Fixierung das Bild durch äußere Reglementierung an der Entfaltung seines Potentials hindert und so im Konkurrenzkampf zwischen Kunst und christlicher Religion der letzteren einen uneinholbaren Vorsprung garantiert.

Diese Garantie erlischt an den Grenzen der Reichweite von Symbol und Ikonographie. Panofsky nahm von seiner Methodologie Landschafts- und Genremalerei, Stilleben und nichtgegenständliche Kunst aus. Wird diese Grenze auch in symbolischen Deutungen theologischer Provenienz gelegentlich überschritten, so ist doch zumindest die gegenstandslose Kunst mit der Problematik behaftet, die sich aus dem Ausbleiben fixierbarer und symbolfähiger Elemente ergibt. Der Verzicht auf die Identifikation des Bildgehaltes mit außerbildlicher Realität läßt diese auch als äußeres Regulativ unwirksam werden und eröffnet damit den Blick auf das genuine Potential der Werke.

Der implizite Ikonoklasmus des Symbolbegriffs wird an dessen Grenzen ausdrücklich, indem das Verfahren des Symbolisierens mit negativen Vorzeichen versehen wird. Nicht alle theologischen Interpreten ziehen dazu das Bilderverbot heran⁶, durchweg aber steht die Argumentation auf dem Boden negativer Theologie, als deren locus classicus ja gemeinhin auch das zweite Gebot angesehen wird.

Die Negation des Symbols kann nun prinzipiell zwei verschiedene Formen haben, die auch beide in theologischen Interpretationsansätzen zu beobachten sind. Relativ selten wird darin der Abbruch jeder symbolischen Beziehung zwischen bildlicher und göttlicher Realität gesehen⁷, häufiger wird die Negation auf das Symbolisierte bezogen, mithin das Bild das Symbol des Nichtsymbolisierbaren begriffen⁸. Während die erste Lösung notwendig auch methodologische Konsequenzen hat, beharrt die zweite auf der universellen Geltung des

ikonographischen Verfahrens. Entsprechend bleibt auch der Mechanismus des dem Bilde äußerlichen Regulativs – hier die Absolutheit und Unerkennbarkeit Gottes – in Kraft.

Anders aber als die traditionelle wechselseitige Bedingung von positiver und negativer Theologie scheint das gegenstandslose Bild in der Negation außerbildlicher Verweise keine positiven Anhaltspunkte anzubieten, weshalb notwendig auch die Negation unbestimmt bleiben muß. Der Gehalt solcher Werke im Verstande eines unbestimmten Negativ-Symbols findet dann seinen sprachlichen Ausdruck in Begriffen wie dem der »Transzendenz«⁹ oder in der Rede vom Ausdruck des Höheren und Geistigen gegenüber dem niederen Materiellen. Bereits Sedlmayr hatte erkannt – wenn auch als Vorwurf gegen die Werke selbst formuliert –, daß dann der Gehalt im Vergleich zu gegenständlichen Bildern zwangsläufig sehr viel allgemeiner und banaler sei. Mit zunehmender Allgemeinheit wachse auch die Unverbindlichkeit und Subjektivität¹⁰, vielleicht ein Grund dafür, daß der Gehalt solcher Werke in theologischen Deutungen oftmals weniger inhaltlich denn als existentielle Ergriffenheit beschrieben wird.¹¹

Letztlich bleiben die Theologen zumeist auf das Ausbleiben gegenständlicher Verweise fixiert und reduzieren den Gehalt auf diese Leere. Das Verfahren der negativen Symbolik führt, da es zu keinem anderen Bildkonzept als dem des Symbols kommt, zur Negation des Bildes, fast immer als Ausbleiben von sinnlich organisiertem Sinn, zuweilen auch als Ideal der leeren Wand.¹² Damit aber wird das Bild – zumindest in der Intention, die es zur Gegenstandslosigkeit trieb – mißverstanden und geradezu ausgelöscht. Man kann darin ein Indiz sehen für den Gegensatz und die Unverträglichkeit von Werken dieser Art und dem Konzept des Symbols, das mit inhaltlicher Fixierung und Verweisstruktur die Malerei gerade dort verfehlt, wo sie ihr eigenständiges Potential zur Entfaltung bringen will.

Verkennt die symbolische Interpretation also die mit der Gegenstandslosigkeit verbundenen Intentionen, die als grundsätzliche Selbstreflexion der Kunst alles andere als bloße Stileigentümlichkeit sind, so bringt sie zugleich eine Depotenzierung des Bilderverbotes mit sich: Als Konsequenz der Transzendenz Gottes im ganz allgemeinen Sinne verkommt es zur aufklärerischen Warnung vor der Torheit einer Sinnenträgheit, die Gott im sinnlichen Abbild finden zu können glaubt. Ungeklärt bleibt dabei aber, warum zwischen das erste und das dritte Gebot das zweite gestellt ist, warum also in Sonderheit Bilder verboten werden und welche Konsequenzen sich daraus für eine theologische Kunsttheorie ergeben. Das Interesse des Symbolkonzeptes richtet sich bei der Interpretation nichtgegenständlicher Kunst nahezu ausschließlich auf die Unerkennbarkeit Gottes; das Bild wird gegen diesen Gottesgedanken ausgespielt.

Um das einseitige und unzureichende Verständnis der Bilder und des Bilderverbotes zu überwinden, scheint es erforderlich, eine kunsttheoretische Alternative zum ikonographischen Symbolbegriff zu entwickeln. In einem ersten Schritt möchte ich das Bilderverbot selbst daraufhin befragen, welche theologisch-kunsttheoretischen Ansätze sich durch es legitimieren lassen. Ohne ausführlich auf die exegetischen Details einzugehen¹³, beschränke ich mich auf eine Überprüfung der biblischen Texte in ihrer symboltheoretischen Lektüre.

Deren wenig spezifisches Eingehen auf den theologischen wie auf den möglichen kunsttheoretischen Sinn des Bilderverbotes hat seinen realen Grund in der exegetischen Unsicherheit, die bereits bei der Einschätzung der Eigenständigkeit dieses Gebotes einsetzt. Unterteilt man den klassischen Text Ex 20,4f¹⁴ mit Zimmerli in V 4a als ursprünglichen Kern, V 5 als deuteronomistische Redaktion und V 4b als spätere Ergänzung, so finden sich in dieser Aufgliederung bereits die wichtigsten Richtungen der Deutung. Großen Einfluß hat Gerhard von Rad mit seiner Auffassung gehabt, von V 5 ausgehend das Bilderverbot in erster Linie als Fremdgötterverbot zu verstehen.¹⁵ Andere halten im Anschluß an V 4a die Nähe zum dritten Gebot für den Bedeutungskern des zweiten.¹⁶ Gibt es zwischen diesen beiden Positionen schon Unschärfen¹⁷, so münden die exegetischen Differenzen im Diskurs theologischer Kunsttheorie schließlich in V 4b als der authentischen Interpretation sowohl von V 5 als auch von V 4a: Sowohl das Insistieren auf dem Unterschied zwischen Jahwe und den anderen Gottheiten aus Israels Umwelt als auch die Warnung vor der Vermessenheit, sich Jahwe mittels seines Namens zu bemächtigen, kulminieren danach in der Feststellung der Absolutheit und unbedingten Transzendenz Gottes.¹⁸ Obwohl gegen eine solche Deutung Bedenken erhoben wurden¹⁹, wird sie – bis auf wenige Ausnahmen – als zentrale Bedeutung des Bilderverbotes für die theologische Kunstinterpretation gedeutet: als Hinweis auf die Unmöglichkeit, Gott abzubilden bzw. auf die geistige Natur Gottes im Gegensatz zum Irdisch-Materiellen.

Das zweite Gebot wird also als Kriterium theologischer Kunstinterpretation trotz exegetischer Bedenken zumeist nur in einer solchen Deutung in Anschlag gebracht, die mit dem Urbild-Abbild-Schema des allgegenwärtigen Symbolbegriffs zur Deckung zu bringen ist. In dieser Form kehren auch die kunsttheoretischen Einseitigkeiten wieder, die bereits zu beobachten waren: das Überwiegen des Interesses am Gottesgedanken, gegenüber dem das Bild nur als Negativ-Folie fungiert, von dem sich die Gottesvorstellung abhebt.

Was aber ist das Bild, daß es in Betracht kommen kann, gegenüber ihm die Gottheit Gottes herauszustellen? Wie immer die exegetische Frage

im engeren Sinne zu lösen sein wird, scheint mir für den Zusammenhang theologischer Kunsttheorie die Nachbarschaft des Bilderverbotes zum ersten Gebot die fruchtbarste zu sein. Jenseits religionsgeschichtlicher Erklärungen und über das Theologumenon der Nichtabbildbarkeit als Signum der Erhabenheit Gottes hinaus beansprucht das Bildwerk, Ort einer als göttlich gedeuteten Macht zu sein, die in der Lage ist, die Einzigkeit Jahwes in Zweifel zu ziehen. Das Bilderverbot trägt darin das Erbe der altorientalischen Auffassung, die im Bild nicht Abbild, sondern Manifestation und Offenbarung göttlicher Wirklichkeit erkannte.

Pointierter noch als in Ex 20,4 f wird der Vorwurf des Polytheismus in einer Reihe biblischer Formulierungen, die seltener zu theologisch-kunsttheoretischen Überlegungen herangezogen werden. Es ist auffallend, daß damit ein Interesse an der künstlerischen Tätigkeit verknüpft ist, hinter dem der Rekurs auf das Urbild-Abbild-Schema zurückbleibt. Ex 32 und andere Stellen²⁰, am deutlichsten vielleicht Weish 13–15 rücken die Warnung vor den anderen Göttern in enge Beziehung zur Materialität der Werke und zum Prozeß ihrer Herstellung, weniger zu dem Versuch, zu Gott abbildhafte Ähnlichkeit im Bildwerk hervorzubringen. Die künstlerische Form in sich wird hier zum Gegenstand der Kritik, nicht in ihrem Verhältnis zu einem äußeren Regulativ, wie es das Symbolschema nahelegt. Die kunsttheoretischen Intentionen in Weish 13–15 suchen nicht den Gottesgedanken mit Hilfe des Bildes zu profilieren, sondern gewinnen umgekehrt aus diesem die Kriterien für ihre Kritik. Insofern dieses Interesse an künstlerischem Prozeß und Gegenstand mit der Verurteilung des Polytheismus einhergeht, läßt sich Weish 13–15 auch mit Ex 20,4 f in der Deutung von Rads in Beziehung setzen. Damit ist auf erweiterter Textgrundlage die biblische Legitimation für einen theologisch-kunsttheoretischen Ansatz skizziert, der in Abgrenzung vom Symbolschema auf die Explikation der bildlichen Macht und auf die künstlerische Form abhebt.

Zur Struktur der Bildlichkeit

Grundsätzlich erörtert wurde das Spezifische ästhetischer und künstlerischer Gegenstände, die Prinzipien ihres Wirkens sowie die ihnen entsprechende Erfahrung im Zusammenhang der Ausbildung der Ästhetik als philosophischer Disziplin, namentlich in Kants Kritik der Urteilskraft, deren umfassende theoretische Reflexion des Phänomens des Schönen und der ästhetischen Erfahrung auch heute noch bemerkenswert ist.

Man hat die Aktualität dieses Entwurfs in der Konzentration auf die Subjektivität ästhetischer Erfahrung gesehen, die ohne Objektbestim-

mungen wie etwa dem Werkbegriff auskommt, der gerade in der Kunst der Moderne in eine Krise geraten zu sein scheint.²¹ Unter der transzendentalen Voraussetzung jedoch, daß die Bedingungen für die Gegenstände der Erkenntnis mit denen für die Erkenntnis dieser Gegenstände identisch sind, scheint sich in Kants Ästhetik allerdings etwas über ästhetische Objekte ausmachen zu lassen, und diese Bestimmung ist so zentral für die Kritik der Urteilskraft wie modern für den Usus theologischer Kunstinterpretation: Es ist die Eigenschaft, eine Form zu haben, die die Dinge zum Gegenstand des Geschmacksurteils macht. »Form« ist das innere Ordnungsschema der Erkenntnisgegenstände, insofern sie der sinnlichen Anschauung zum Objekt werden. Jede Sinnesvorstellung enthält neben der Empfindung als ihrem Stoff »etwas, was man als ihre Form bezeichnen kann, nämlich das Bild der Sinnendinge, das sich zeigt, sofern das Mannigfaltige, was die Sinne trifft, auf Grund eines gewissen Naturgesetzes der Seele zusammengeordnet wird.«²² Im Ausgang von der transzendentalen Ästhetik seiner Kritik der reinen Vernunft, die wiederum durch seine Dissertation vorbereitet wurde, stellt Kant die Form als ein sinnliches Ordnungsschema in Raum und Zeit dar, nach dem die Gegenstände für die Anschauung sich aus der Koordination ihrer sinnlichen Elemente konstituieren. Diese Weise der gleichrangigen Ordnung wird unterschieden von der Subsumtion der Verstandeserkenntnis. Durch diese Abgrenzung wird die sinnliche Anschauung einerseits als Erkenntnis, jedoch andererseits als Erkenntnis besonderer Art ausgewiesen, insofern ihr Gegenstand gegenüber dem des Begriffs von unterschiedlicher Struktur ist.

Für den Diskurs theologischer Kunsttheorie sind besonders die Eigenständigkeit des Geschmacksurteils und deren Begründung von Interesse. Hat die sinnliche Anschauung in der Form ihr eigenes Ordnungsgefüge, so ist die Determination ihrer Gegenstände von grundsätzlich anderer als begrifflicher Art, was im Ausdruck der »Koordination«, dem Wechselbegriff für »Form« besonders deutlich wird: Die Elemente des Gegenstandes verbinden sich dem Erkennen zur Einheit nicht durch das subsumierende Vermögen des Begrifflich-Allgemeinen, sondern in unhierarchischer und begriffsloser Gleichrangigkeit, zu der ein Allgemeines allererst noch gesucht werden muß. Es gibt deshalb auch kein vorgängiges, übergeordnetes und außerhalb stehendes Regulativ, wie es symbolische und ikonographische Interpretation erfordern. Das Charakteristische ästhetischer Erfahrung erweist sich gerade im Ausbleiben begrifflicher und auch symbolisierender Schematisierung in der sinnlichen Anschauung zu Gunsten eines freien Spiels der Erkenntniskräfte.

Darin liegt eine grundsätzlich andere Vorstellung von der Natur ästhetischer Betrachtung als die der ikonographischen Methodologie zugrunde liegende. Als Form gewinnt der ästhetische Gegenstand

seine Dignität nicht aus einem Symbolisierten, das er repräsentiert, sondern aus sich selbst. Kant formuliert dies durch die Zweckmäßigkeit, die keinen bestimmten und äußeren Zweck verfolgt. Sein Paradigma des ästhetischen Gegenstandes ist die Natur, die nicht als Repräsentant, sondern in ihrer eigenen Präsenz ihre Wirkung entfaltet.²³ Zugleich mit dem Modell der Repräsentanz verschwindet auch das des autonom auslegenden Subjektes, das sich dechiffrierend des Bildobjektes bemächtigt. Mit dem Begriff der reflektierenden Urteilskraft bringt Kant zum Ausdruck, daß Bedeutung als ein begrifflich Allgemeines im ästhetischen Gegenstand nicht verborgen, also bereits vorhanden ist, sondern allererst noch gesucht werden muß. Im Gegensatz zur Aufdeckung von symbolischen Verweisen ereignet das Verstehen sich hier unter dem Paradigma des Gegenübers. Diese Kennzeichnung geht freilich nicht auf Kant selbst zurück, sondern resultiert bereits aus der subjekttheoretischen Kritik seines erkenntnis-kritischen Konzeptes. Doch liegen bereits in der Kritik der Urteilskraft die Ansätze zu dieser Kritik, und etwa auch die Ablösung des Repräsentationsmodells impliziert die Vorstellung der Situation eines Gegenübers, in dem Betrachter und Betrachtetes aktiv und rezeptiv sind und wechselseitig aufeinander einwirken.

Wo sich zeigen läßt, daß nicht nur in der Theorie, sondern vor allem auch in den Werken selbst das Paradigma des symbolischen Verweizens durch das der Form abgelöst wird, stellt sich der theologischen Kunsttheorie die Frage nach der Reichweite ikonographischer Deutung. Solche Probleme möchte ich jedoch hier nicht weiter verfolgen, vielmehr lediglich dem Bilderverbot, das diesen Paradigmenwechsel theologisch legitimierte, nun auch in seiner Bedeutung unter den veränderten Vorzeichen nachgehen.

Bilder im Angesicht des Verbot

Ikonographisch ausgerichtete Symboltheorien vermögen den Sinn des Bilderverbot insofern nicht zu erhellen, als sie das Bild den Zeichen zuordnen und wie die begriffliche Sprache als abbildende Repräsentation behandeln. Als Form ist das Bildwerk grundsätzlich gegenüber dem Zeichen verschieden, und zwar in einer Weise, wie sich Repräsentation und Präsenz unterscheiden: nicht als von außen reguliertes Seiendes, das in der Verweisung auf ein anderes aufgeht, sondern als machtvoller Ausdruck seiner selbst unter Ausschaltung der ontologisierenden Fixierung des begrifflichen Vermögens. Eine solche Bildvorstellung ist im übrigen auch in der Geschichte religiöser Kunst von großer Bedeutung gewesen. Präsenz Jahwes ist der Sinn der Lade²⁴; Präsenz ist Veronikas Verlangen, in dem die Legitimationslegende der Ikone gründet; Präsenz ist die Intention für den Typus des Andachts-

bildes.²⁵ In dieser Bedeutung macht das Bilderverbot im Kontext des Fremdgötterverbotes einen Sinn, der sich von den Intentionen des dritten Gebotes signifikant abhebt. Für die Realisierung des Bilderverbotes bieten sich theoretisch mehrere Möglichkeiten an. Die erste ist die des völligen Verzichts auf Bilder, ein Weg, den weder Juden noch Christen für längere Zeit beschritten haben. Die zweite Möglichkeit liegt in einer Depotenzierung, mit der den Bildern von vornherein das Vermögen abgesprochen wird, das die alttestamentlichen Autoren in ihnen erkannt hatten. Zu dieser Lösung scheint auch das ikonographische Symbolkonzept zu tendieren. Schließlich ist es möglich – und für diesen Weg möchte ich hier plädieren – den Widerstreit zwischen Bild und Verbot in jedem Werk selbst zur Austragung kommen zu lassen. Zwar ist historisch die Entscheidung stets für eine der beiden Positionen gefallen, doch geschah dies zumeist zum Nachteil der Kunst, sei es als Verhinderung künstlerischer Entwicklungen, sei es als didaktische Verharmlosung in der Rezeptionsgeschichte der *biblia pauperum*, sei es als Negation des Bildes in der ikonographischen Deutung gegenstandsloser Werke.

Auf diese Weise verschwindet mit dem transzendenten Werk auch das Beeindruckende des transzendierenden Aktes. Handelt es sich bei der bildlichen Erscheinung um eine Macht, so kommt weder diese noch die des alttestamentlichen Anspruchs zur Geltung, wo sie nicht beide aufeinander bezogen sind. Sowohl der Kunst als auch dem Bilderverbot scheint deshalb ein bildtheologisches Modell besser gerecht zu werden, das den Antagonismus von Bild und Verbot nicht durch bloße Negation einer Seite auflöst, sondern im Modus von Durchkreuzung sinnlicher Präsenz in sich bewahrt. Das Bild gehorcht so dem Bilderverbot in dem Maße, in dem es sein Vermögen als Bild zur Anschauung bringt, denn das Transzendieren der Bildlichkeit findet nur da einen wirklich machtvollen Ausdruck, wo es einer machtvollen Bildlichkeit gegenübersteht. Das Bild unterm Bilderverbot trägt in sich selbst den Kampf von sinnlicher Präsenz und ihrer Bestreitung aus; Transzendenz des Bildes ist nicht leere Negation, sondern Erscheinen der Erscheinung in ihrer Überschreitung.

Dieser innerbildliche Antagonismus läßt sich theoretisch fassen im Geiste von Kants Begründung der Autonomie des Geschmacksurteils: Der Gegenstand ästhetischer Betrachtung ist gekennzeichnet als Form; das Bilderverbot bringt sich in ihm zur Geltung als Überschreitung oder Durchkreuzung der Form, die mit der Form koinzidiert. Dieses in der Form sich manifestierende Zerbrechen der Form²⁶ soll nun nicht wieder den Werken äußerliches Regulativ sein, sondern – im Sinne von Weish 13–15 – Bestandteil der künstlerischen Reflexion selbst. Daß ein solcher ikonoklastischer Anspruch durchaus zum künstlerischen Problem werden kann, möchte ich mit drei knappen Hinweisen belegen.

Abb. 1 Brancusis Atelier mit endlosen Säulen

Das Durchkreuzen der Form wird wiederum Form zunächst im Fragment, dem Bruch des Scheins in sich ruhender, abgeschlossener, sich selbst genügender Ganzheit. Als Fragment in diesem Sinne kann man die »Endlose Säule« (1937, Stahl, vergoldet, 30 m, Tagur Jiu, Karpathen) (Abb. 1 und 2) von Constantin Brancusi (1876–1957) verstehen, insofern die im Titel ausgedrückte Konzeption ihre bildhauerische Verwirklichung notwendig überschreiten muß, legt man die gängige Vorstellung von Skulptur als einem endlichen Gebilde zugrunde. Nimmt man den Titel hingegen wie üblich als Bezeichnung des Werkes selbst, richtet sich die Aufmerksamkeit auf Merkmale, die an das endliche Gebilde Momente der Endlosigkeit zu binden vermögen. In dieser Verknüpfung kommt zugleich der eigentlich fragmentarische Charakter des Werkes ans Licht, der einhergeht mit einer Reflexion auf die genuinen Bedingungen und Möglichkeiten von Bildhauerei überhaupt, und zwar zum einen auf das Verhältnis von Figur und Sockel und zum anderen auf die Überschreitung der Grenzen künstlerisch komponierender Gestaltung.

Der Verzicht auf die Unterscheidung zwischen Figur und Sockel nimmt der Skulptur den Charakter des Objektes, das als nach allen Richtungen begrenztes und ideal präsentiertes dem Betrachter gegenübergestellt wird. Die Säule schiebt sich vielmehr aus der Erde hervor, ohne daß ihre Erstreckung unter der Erdoberfläche abzuschätzen wäre. Ihre tatsächliche Höhe über der Erde erscheint übersteigbar durch weiteres Hervorschieben aus dem Potential unter der Erde; sie ist potentiell endlos.

Die Minimalisierung der komponierenden Bearbeitung führt zu einer eigentümlichen Gleichförmigkeit der Glieder, die einmal als mit ihrem Fuß, einmal als mit ihrer Spitze aufeinander stehende Pyramiden aufzufassen sind. So stellt sich der Eindruck einer Struktur zweier ineinander geschobener Reihungen ein, weshalb die Säule sowohl durch ein erstes und ein letztes Glied abgeschlossen als auch in jeweils nur zur Hälfte vorhandenen Gliedern oben und unten abgebrochen ist. Ganzheit und Fragment sind durch diese nicht aufzuhebende Zweideutigkeit der Struktur unlösbar miteinander verbunden; die faktische Begrenzung der Säule stellt sich dar einerseits als vom Wesen der Skulptur bestimmte Notwendigkeit, andererseits aber auch als in dieser Gestalt bloß subjektive und kontingente Setzung des Künstlers, der an dieser Stelle unterbrechend in das System eingreift, das sich sonst aus sich selbst heraus fortsetzen würde. Endlosigkeit wird sichtbar am Kontrast zum fragmentarischen Charakter, der Einfügung eines Bruches in die sich selbst reproduzierende Struktur der Säule. Die als Form sich manifestierende Durchkreuzung der Form koinzidiert hier mit der künstlerischen Reflexion auf die Bedingungen von Skulptur überhaupt.

Ein anderes Paradigma für das Gestalt werdende Zerbrechen der Form

Abb. 2 Constantin Brancusi, Endlose Säule, 1937, Stahl, vergoldet, 30 m,
Tagur Jiu, Karpathen. Photographie von Brancusi

Abb. 3 Jackson Pollock, Comet, 1947, 94 × 46 cm, Sammlung Hack

ist die gesteigerte Vielfalt, das ästhetische Überschreiten der Form durch unüberschaubare Vielzahl, Buntheit, durch das Verstreute der Elemente. Das zeigt sich etwa an einigen Arbeiten von Jackson Pollock (1912–1956; Abb. 3).

Seine Werke sind als Überführung der Zeichnung in die Malerei beschrieben worden, ein Ausdruck, der abhebt auf spezifische Eigenheiten der Linie, die Pollock in seinen Bildern entwickelt hat.

Die Linie ist hier befreit von jeder Darstellungsfunktion, aber auch von der Aufgabe der Umgrenzung einer Form; sie schließt sich am Ende nicht wieder mit ihrem Anfang zusammen, trennt nicht ein Innen von einem Außen. Pollocks Technik des Dripping versetzt die Linie in den Zustand einer unabschließbaren Bewegung, die sich als Farbe materialisiert und in ihrer Überlagerung eine unregelmäßige, wenn auch gleichmäßige Vernetzung der Bildfläche hervorbringt, ein Gefüge ineinander greifender Rhythmen von zum Teil beklemmender Dichte. Dieser Linienführung des Drippings haften Merkmale der Handschrift an, einer Handschrift jedoch, die der Hand aus dem Ruder gelaufen ist und ohne allgemeine Regeln, ohne Anfang und Ende und ohne von der Individualität eines Autors zu zeugen gleichsam anonym vagiert und sich als uferloses Geschehen auf dem Bildfeld ausbreitet. Sie ist deshalb für den Betrachter auch nicht als Botschaft zu entziffern.

Das Bildgeschehen bedeutet eine Überforderung für den Betrachter wie für das Bildfeld. Das »polyfocale all-over« raubt dem Auge die Orientierung und der Fläche das Vermögen der idealen Begrenzung. Malerei und Bild treten hier auseinander, insofern das künstlerische Bemühen um die Befreiung der Linie und um die Unmittelbarkeit des Ausdrucks eine Überschreitung der Bildform mit sich führen. Die aus dieser Dichotomie erwachsende Spannung in den Arbeiten Pollocks, deren theoretische Implikationen sich an den Begriff der Komposition knüpfen, möchte ich an dieser Stelle nicht näher beleuchten, vielmehr nur so viel notieren, daß künstlerische Reflexion auf die Bedingungen von Kunst – hier: die Frage, wie malerische Ausdrucksbewegung sich zum Bildfeld verhält – verbunden ist mit einem innerbildlichen Ikonoklasmus: der ins Bild gesetzten Durchbrechung dessen, was ein Bild vermag.

Als Paradigma für das Ineinandergreifen von künstlerischer Selbstreflexion und innerbildlichem Ikonoklasmus möchte ich schließlich noch die Überschreitung des Maßes und der Bild-Macht nennen, wie sie als Signum des Erhabenen zutage tritt.

Die Malerei Barnett Newmans (1905–1970) ist für Theologen schon wegen der zahlreichen auf religiöse Zusammenhänge Bezug nehmenden Bildtitel von hohem Interesse. Ihre Deutung vor religiösem Hintergrund, an der sich im übrigen auch Kunstwissenschaftler beteiligen, sucht, unterstützt durch Künstlerzitate, biographische Hinweise und Bildvergleiche, auf symbolisierendem Wege des Gehal-

tes der Werke habhaft zu werden, etwa im Rahmen einer »symbolischen Topographie«, in deren System z. B. links als Ort des Materiel- len und Irdischen, rechts als Ort des Geistigen und Überirdischen erscheint.²⁷ Auf diesem Wege soll eine Antwort auf die Frage gefunden werden, ob es sich bei diesen Bildern um Darstellungen der Passion, mithin um Christusbildnisse handelt. In der Interpretation der »Stations of the Cross« wird der schwarzen Farbe der Tod, der weißen »eine neue, spirituellere und versöhnlichere Ebene des Dialogs zwischen Mensch und Schicksal, zwischen Mensch und Wahrheit«²⁸ zugeschrieben. Meyer hält es deshalb für möglich, die »Stations of the Cross« als Darstellung der Passion Jesu Christi zu verstehen. Zurückhaltender spricht Schwebel von einem »indirekten Christusbild auf dem Boden der Abstraktion«²⁹, wobei er die fehlenden ikonographischen Christusbezüge durch die den Titeln und einigen Zitaten Newmans entnommenen Intentionen Newmans ersetzt. Bleibt die Deutung als Christusbild dennoch vage, so läßt sich doch zumindest eine existentielle Betroffenheit des Künstlers feststellen aus der »Aneinanderreihung der großen Formate«, dem »Rohen der Leinwand«, der »Reduktion der Formen auf Streifen und Grundfläche und der Farben auf Schwarz und Weiß« sowie der Verwischungen.³⁰ Tatsächlich aber stehen in Newmans Malerei wohl in erster Linie ganz andere Fragen im Vordergrund, zu denen eine Entscheidung für oder gegen die Wiedererkennbarkeit einer Christusfigur nicht nur nichts beiträgt, sondern auch zu grundsätzlichen Mißverständnissen führt. Weiterführend scheint dagegen eine Deutung, die im Geiste christlicher Bilderstreitigkeiten den Werken sich in der Spannung zwischen Bildlichkeit und Bildzerstörung nähert. Ohne eine umfassende Interpretation auch nur eines von Newmans Werken zu geben, möchte ich kurz auf drei Punkte eingehen: den Malakt, die Fläche, die Farbe.³¹ Barnett Newmans Bild »Who's afraid of red, yellow and blue III« (1966/67; 2,45 × 5,44 m) (Abb. 4) ist mit Ölfarbe in einer äußerst

Abb. 4 Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow, and Blue III, 1966/67, 245 × 543 cm, Stedelijk Museum Amsterdam

disziplinierten Weise gemalt. Die Homogenität des Rot verdankt sich Operationen des Malens, die in ihrer Durchführung ihre eigenen Spuren auslöschen; das Vermeiden jeder Subjektivität des Pinselduktus ermöglicht die objektive Erscheinung der roten Fläche. Indem der Künstler so auf alles Handschriftliche verzichtet, strebt das Bild den Status des *Acheiropoieton* an, des nicht von Menschenhand gemachten Bildes. Auf die Verurteilung künstlerisch-handwerklicher Tätigkeit zielt die Spitze des Bilderverbotes in Weish 13–15, wogegen sich die Ikone durch Ausscheiden jeder subjektiven Kontingenz und durch ihre absolute Objektivität legitimiert. Es macht Sinn, auch Newmans Rückzug aus dem Bildgeschehen im Geiste des *Acheiropoieton* zu deuten, woraus die bemalte Leinwand ihre Objektivität und Bestätigung bezieht.³²

Newman selbst hat sein malerisches Verfahren in der Polarität von Bestätigung (*assert*) und Überwindung (*overcome*) der Bildfläche beschrieben. Mißt sich die Bestätigung am Ideal des *Acheiropoieton*, so die Überwindung am Ikonoklasmus des *non relational*.³³ Mit diesem Begriff ist das Bemühen einiger amerikanischer Künstler nach 1945 gekennzeichnet, die das europäische Ideal gegenstandsloser Malerei, die komponierte Balance der Bildelemente, zu ersetzen trachteten durch eine Reinheit der Malerei bzw. des Bildes, die von jeder komponierenden Subjektivität frei ist. Wurde das Bild so – etwa bei Stella – zum objektiven Bild-Ding, so setzte Newman das *non relational* dazu ein, gerade in der größtmöglichen Objektivität der Bildfläche diese zu überschreiten: Weil die rot bemalte Fläche das Bildfeld geringfügig unterschreitet, sind beide nicht identisch, und das Rot bestätigt nicht die Bildfläche, sondern erscheint dem Betrachter als sich selbst generierendes Farbpotential, das von der Fläche der Leinwand abgelöst ist. Diese Unabhängigkeit wird unterstützt durch die asymmetrische Aufteilung des Bildfeldes, wodurch das in der geforderten Nahdistanz riesige Rot in ein exzentrisches Verhältnis zu diesem gerät. Newmans Werke beruhen so auf einer inneren polaren Spannung, in der die Objektivität des Bildes überschritten wird durch ein Potential, das diesem Bild selbst innewohnt und in der die Überschreitung sich ereignet einzig unter den Bedingungen äußerster Bestätigung und Objektivität der Bildfläche. Ikone und Ikonoklasmus bedingen sich hier gegenseitig und bringen nur aus ihrer polaren Spannung das Bildgeschehen hervor.

Diese Symbiose von Bild und seiner Überschreitung ist in den theoretischen Äußerungen Newmans und seiner Kommentatoren durch den Gegensatz von Erhabenheit und Schönheit beschrieben worden. Der Begriff des Schönen kennzeichnet danach die europäische abstrakte Malerei, insofern sie Formen der Darstellung entwickelt, die sich immer noch abbildlich, das heißt sekundär gegenüber der Natur, einer Idee usw. verhalten, während Newmans Malerei bean-

spricht, eine eigene Wirklichkeit zu erschaffen, die ohne Vermittlung direkt zur Erfahrung kommt. Wie die Schönheit nach Kant eine Geeignetheit des Gegenstandes für das Erkenntnisvermögen bezeichnet, charakterisiert der ursprünglich auf Naturerscheinungen bezogene Begriff des Erhabenen deshalb die Malerei Newmans, weil sie ihr Potential als ästhetische Übermacht zur Anschauung bringt, das in seiner Überwältigung den Betrachter sich selbst zu Bewußtsein führt. Dies visuell nicht zu bewältigende Vermögen des Bildes und die dadurch hervorgerufene Selbstreflexion des Betrachters, der von dieser Macht gestellt wird, konstituieren einen Bildsinn, der sich nicht als symbolischer Gehalt fassen läßt, sondern allein in der Beschreibung seiner Erfahrung, wie dies etwa im Begriff des Erhabenen geschieht. Mit ihm ist also sowohl das malerische Problem *assert vs. overcome* als auch der in der Anschauung sich eröffnende Bildsinn gekennzeichnet, während symbolische Deutungen im Kontext der Christusbildthematik zumeist unter Absehung von diesen wesentlichen künstlerischen Fragestellungen zu ihrem Ziel kommen. »Erhabenheit« dagegen beschreibt bei Newman in dem Maße die Bilderfahrung, wie sie das Zu-sich-selbst-gekommen-sein der Malerei meint. Bildet so der Begriff des Erhabenen vielleicht überhaupt den Ausgangspunkt für eine Kunsttheorie im Geiste Kants, so ist seine Grundlage jedenfalls ein innerbildlicher Ikonoklasmus, der Antagonismus von Bildlichkeit und ihrer Bestreitung im Bild selbst.³⁴

An den drei Topoi des Fragments, der gesteigerten Vielfalt und des Erhabenen sollte die Koinzidenz eines ikonoklastischen Momentes in den Werken mit der künstlerischen Selbstreflexion der Moderne deutlich werden, um zum einen zu zeigen, daß ein solcher Ikonoklasmus keine äußerliche und sekundäre Reglementierung der Kunst durch eine theologische Maxime bedeutet, und um zum anderen die bildtheologische Deutung des zweiten Gebotes als Durchkreuzung bzw. Überschreitung der Form durch den Hinweis auf Tendenzen in der Kunst der Moderne zu empfehlen. Einige Perspektiven dieser Deutung möchte ich abschließend in drei Punkten kurz umreißen.

1. Die in den kunsttheoretischen Reflexionen sowie in den Kunstwerken der Moderne forcierte Frage nach dem Selbstverständnis der Kunst und nach ihrer Autonomie, die in den Tendenzen der Gegenstandslosigkeit eine entscheidende Zuspitzung erfährt, rückt in eine Beziehung zu einem der ältesten kunsttheoretischen Dokumente der jüdisch-christlichen Welt. Die Hypothese einer solchen Relevanz des Bilderverbotes ließe sich überprüfen etwa durch den Versuch, eine Kunstgeschichte der Moderne zu schreiben, die auf Entwicklungstendenzen im Verhältnis von Bildlichkeit und Ikonoklasmus in den Werken abhebt.
2. Der theologischen Bildtheorie wird ihr *locus classicus* über das Zitat hinaus zum materialen Fundament. Weil das Bilderverbot künstlerische Fragestellungen betrifft und nicht nur auf der Unerkennbar-

keit Gottes insistiert, gewinnt die christliche Kunsttheorie in ihm ein Kriterium für die Beurteilung des religiösen Charakters der Werke. Mit Blick auf ihre eigene Geschichte hätte die theologische Bildtheorie auch die Argumente und Begriffe der altkirchlichen Bilderstreitigkeiten einer relecture zu unterziehen, nach der etwa das εἶκον sich dadurch gegenüber dem εἶδωλον theologisch legitimiert, daß ihm selbst ein ikonoklastisches Moment innewohnt, vermittels dessen es sein Vermögen gerade in der Entfaltung an seine Grenzen führt und so nicht nur die Sichtbarkeit des Sichtbaren zum Thema erhebt, sondern auch die Unsichtbarkeit des Unsichtbaren als Grund des Sichtbaren.³⁵ Auch für die notwendige Revision des theologisch-ästhetischen Symbolbegriffs bietet das Bilderverbot in der vorgeschlagenen Deutung einen Ausgangspunkt. In der ikonographisch geprägten Auffassung geht die Mühelosigkeit beim Überschreiten des Symbolisierenden Hand in Hand mit der Unverbindlichkeit in der Erkenntnis des Symbolisierten.³⁶ Die Betrachtung des bildimmanenten Ikonoklasmus lehrt dagegen, daß sich das Transzendieren nur in dem Maße ereignet, wie die Immanenz der Form zur Geltung gebracht wird. Darüber kann sich auch eine theologische Kunstinterpretation nicht hinwegsetzen.

3. Die vorgeschlagene bildtheologische Deutung kann als Beitrag zu einer umfassenderen theologischen Reflexion auf den Sinn des Bilderverbotes gewertet werden, zumal die altjüdische Bildvorstellung des zweiten Gebotes darin eine Wiederaufnahme erfährt. Darüber hinaus zeigt sich in der Koinzidenz von bildlicher Erscheinung und ihrer Verweigerung eine strukturelle Verwandtschaft mit biblisch bezeugten Theophanien. Greift die Bildtheologie so auf grundsätzliche offenbarungstheologische Fragestellungen über, bietet sich zu deren Beantwortung die Anknüpfung an ästhetisch-kunsttheoretische Kategorien an.

Anmerkungen

¹ E. Panofsky, Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, (1955) Köln 1975, S. 7–35; ders., Ikonographie und Ikonologie, in: ebd., S. 36–67; ders., Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, (1932) in: E. Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. I: Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, S. 185–206.

² K. Marti, Christus, die Befreiung der bildenden Künste zur Profanität, in: ETh 18 (1958), S. 371–375.

³ Etwa P. Régamey, Kirche und Kunst im 20. Jahrhundert, Graz/Köln/Wien 1954; W. Grohmann, Abstraktion und Religiosität, in: Kunst und Kirche 21 (1958), S. 35–37; H. Schwebel, Gibt es ein abstraktes Christusbild?, in: Kunst und Kirche 44 (1981), S. 23–26.

⁴ Etwa P. Régamey, wie Anm. 3; M. Brion, Geschichte der abstrakten Kunst, Köln

- 1960, bes. S. 180–186; P. Metz, *Abstrakte Kunst und Kirche*, Nürnberg 1954; K. Wessel, *Abstrakte Kunst und Kirche*, in: *ThLZ* 81 (1956), Sp. 655–664; F. W. Fischer, *Zur Symbolik des Spirituellen und der Transzendenz in der modernen Malerei*, in: W. Schmied (Hg.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, Stuttgart 1980, S. 44–58; ders., *Mystik und Heroik der Gegenstandslosigkeit*, in: *Kunst und Kirche* 44 (1981), S. 128–132; ders., *Zur Symbolik des Geistigen in der Kunst*, in: *Kunst und Kirche* 48 (1985), S. 98–104.
- ⁵ G. Rombold, *Transzendenz in der modernen Kunst*, in: W. Schmied (Hg.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, Stuttgart 1980, S. 14–27; ders., *Sinnlichkeit und Transzendenz*, in: *Kunst und Kirche* 48 (1985), S. 90 f.; R. Volp, *Transzendenz als Prüfstein*, in: *Kunst und Kirche* 41 (1978), S. 71–76.
- ⁶ Nur R. Guardini, *Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott*, in: *Arte liturgica in Germania 1945–55*, München 1955, S. 13–25; M. Brion, wie Anm. 4; K. Marti, *Das zweite Gebot und die konkrete Kunst*, in: E. Gomringer (Hg.), *FS Max Bill*, Teufen 1958, S. 28–34; P. Tillich, *Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche*, in: ders., *Die religiöse Substanz der Kultur (= Gesammelte Werke Bd. IX)*, Stuttgart 1967, S. 356–368; F. Buri, *Bildnerische Kunst und Theologie*, Wien/Basel/ Hamburg 1965; H. Schwebel, *Autonome Kunst im Raum der Kirche*, Hamburg 1968.
- ⁷ R. Kudielka, *Mark Rothko. Die Wiedergeburt des Heiligen aus der Not des Symbols*, in: *Kunst und Kirche* 34 (1971); P. Tillich, wie Anm. 6; H. Schwebel, wie Anm. 6.
- ⁸ R. Guardini, wie Anm. 6; K. Marti, wie Anm. 6; M. Brion, wie Anm. 4; G. M. Martin, *Kunst-Stücke. Zum Dialog zwischen Kunst und Glaube*, München 1981; vor allem F. Buri, wie Anm. 6.
- ⁹ Vgl. Anm. 5. Zwar hat der Ausdruck »Transzendenz« in transzendentaltheologischen Konzeptionen seinen bestimmten Ort, dessen bildtheologische Bedeutung z. T. auch dargestellt wurde (vgl. K. Rahner, *Zur Theologie des Bildes*, in: R. Beck u. a. (Hg.), *Die Kunst und die Kirchen*, München 1984, S. 213–222), doch wird der Begriff gewöhnlich sehr viel allgemeiner verwendet.
- ¹⁰ H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg ⁵1956, S. 34 f.; 38.
- ¹¹ Unter den häufigen Verwendungen dieses Topos vgl. besonders H. Schwebel, *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart*, Gießen 1980, S. 138.
- ¹² R. Guardini, wie Anm. 6; F. Buri, wie Anm. 6.
- ¹³ Vgl. Ch. Dohmen, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im AT*, Frankfurt ²1987.
- ¹⁴ Vgl. Ex 20,23; 34,13–17; Lev 19,4; 26,1; Deut 4,12–28; 5,8 f.
- ¹⁵ G. v. Rad, *Theologie des Alten Testaments Bd. I*, München ⁸1982, S. 231. Ähnlich R. Guardini, wie Anm. 6; H.-E. Bahr, *Theologische Untersuchung der Kunst – Poiesis*, Hamburg/München 1965; E. Biser, *Das Bild des Unsichtbaren*, in: *Gott in der modernen Kunst (= Kath. Akademie Augsburg, Akademie-Publikation 56)*, Augsburg 1981, S. 38–62.
- ¹⁶ K. Marti, wie Anm. 6; H. v. Oyen, *Zur Frage der christlichen Kunst*, in: *ThZ* (1951), S. 423–445.
- ¹⁷ Etwa bei Guardini, wie Anm. 6; E. Biser, wie Anm. 15.
- ¹⁸ Guardini, wie Anm. 6; H.-E. Bahr, wie Anm. 15; M. Brion, wie Anm. 4; F. Buri, wie Anm. 6; H. Schwebel, wie Anm. 11.
- ¹⁹ W. Zimmerli, *Das zweite Gebot*, in: ders., *Gottes Offenbarung. Gesammelte Aufsätze zum AT*, München ²1969, S. 234–248, S. 243 f.; G. v. Rad, wie Anm. 15, S. 226.
- ²⁰ Vgl. Ps 115,3–8; Apg 17,16–33; Röm 1,23.
- ²¹ R. Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 5 (1973).
- ²² I. Kant, *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*, übers. v. K. Reich, Hamburg 1966, §4, S. 21.
- ²³ Neuere kunsttheoretische Überlegungen suchen diesen Präsenz- und Naturcharakter der Kunstwerke durch eine Kennzeichnung des Bildsinns als Prozessualität hervor-

zuheben und damit zugleich gegenüber symbolisierenden statischen Fixierungen in Schutz zu nehmen. Vgl. G. Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: H.-G. Gadamer/G. Boehm, Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt/Main 1978, S. 444–471. Zur Bedeutung für die theologische Interpretation vgl. R. Hoeps, Bildsinn und religiöse Erfahrung. Hermeneutische Grundlagen für einen Weg der Theologie zum Verständnis gegenstandsloser Malerei, Frankfurt/Main 1984.

²⁴ Vgl. 1 Sam 6; 2 Sam 6; W. Zimmerli, Das Bilderverbot in der Geschichte des alten Israel, in: K.-H. Bernhardt (Hg.), FS Jepsen, Stuttgart 1971, S. 86–96.

²⁵ Vgl. H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981.

²⁶ Diesen Begriff verwendet Tillich zur Kennzeichnung des Expressionismus, wobei er jedoch im Zusammenhang einer strikten Dichotomie von Form und Substanz steht.

²⁷ F. Meyer, Zur Gültigkeit des Christusbildes in der ungegenständlichen Kunst, in: Kunst und Kirche 45 (1982), S. 60–66, 64. Zum Bild »Be II«: »Dem durch den orangefarbenen Lebensstreifen am linken Rand des weißen Feldes versinnbildlichten Menschen tritt in der Form des schwarzen Streifs (der in diesem Farb-Zusammenhang nicht als Todessymbol zu verstehen ist), vom Gegenrand her, über alle Weite der offenen Seinsmöglichkeiten hinweg, der strenge, undiskutable Anruf Gottes entgegen, das Schöpfungswort, das dem Menschen seinen Platz, seine Aufgabe, seinen Lebensraum zuweist.« (ebd., S. 66).

²⁸ ebd., S. 45.

²⁹ H. Schwebel, wie Anm. 3, S. 24.

³⁰ ebd., S. 25.

³¹ Zum Ganzen vgl. M. Imdahl, Barnett Newman, Who's afraid of red, yellow and blue III, Stuttgart 1971.

³² Zu den Positionen der frühchristlichen Bilderstreitigkeiten vgl. E. Benz, Theologie der Ikone und des Ikonoklasmus, in: Kerygma und Mythos VI/2, Hamburg 1964, S. 75–102. Auch das Acheiropoieton legt den Schwerpunkt der Legitimation der Ikone auf den Akt der Hervorbringung wie Weish 13–15, nicht so sehr auf korrekte Abbildlichkeit.

³³ Zum kunstgeschichtlichen Hintergrund dieses Begriffs vgl. B. Kerber, Amerikanische Kunst seit 1945, Stuttgart 1971, S. 32–39.

³⁴ Auch Kant verweist im Zusammenhang des Erhabenen auf das biblische Bilderverbot: Kritik der Urteilskraft, hg. v. W. Weischedel, Frankfurt/Main 1977, S. 201.

³⁵ Am gelungsten ist hier vielleicht der Versuch von J.-L. Marion, Idol und Bild, in: B. Casper (Hg.), Phänomenologie des Idols, Freiburg/München 1981, S. 107–132.

³⁶ »Das Buhlen der romantischen Ästhetiker um glänzende und letztlich unverbindliche Erkenntnis des Absoluten hat in den simpelsten kunsttheoretischen Debatten einen Symbolbegriff heimisch gemacht, der mit dem echten außer der Bezeichnung nichts gemein hat . . . Die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt.« (W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: Werkausgabe Bd. I/1, Frankfurt/Main 1980, S. 336) Zur diesbezüglichen kunstwissenschaftlichen Debatte vgl. die Kritik an Panofsky bei O. Pächt, Kritik der Ikonologie, in: E. Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem Bd. I: Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, S. 353–376; O. Bätschmann, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, in: ebd., S. 460–484; L. Dittmann, Stil, Symbol, Struktur, München 1967; J.-L. Marion, wie Anm. 35, S. 109.