

Vorwort

Am Anfang stand ein Eingeständnis: Fast jede und jeder von uns hat seine oder ihre Lieblingsbilder. Das sind Bilder, die uns anrühren, uns etwas bedeuten, Sinn erschließen, manchmal auch uns verstören – und die wir deshalb lieb gewinnen. Oft begleiten sie uns ein Leben lang oder doch über lange Strecken. Manchmal können die Favoriten auch wechseln. Aber ganz ohne solche Bilder möchten die Meisten nicht sein.

Zugleich gehören wir einer Religionsfamilie aus Judentum, Christentum und Islam an, die ein Bilderverbot kennt. Nun bezieht sich das im Kern auf die Abbildbarkeit Gottes. Aber wie weit geht das? Im heutigen Islam gibt es eine hohe Empfindlichkeit gegen die Darstellung des Propheten Mohammed. Welche Bilder sind in einer Synagoge erlaubt? Und was umfasst im Christentum das Bilderverbot?

Eingebettet sind diese Fragen in einen lang anhaltenden kulturellen Wandel, der den Bildern immer größere Bedeutung zukommen lässt. Man spricht nicht umsonst von einer Bilderflut, die auf die heutigen Menschen einströmt. Aus der Ikone, dem heiligen Bild aus der Welt des Göttlichen, ist das *icon* geworden, das den Alltag durchdringt. Im Diskurs um die öffentlichen Angelegenheiten tritt die Kraft der Argumente in den Hintergrund und wird von der Macht der Bilder verdrängt. Der sogenannte *iconic turn* in den Wissenschaften ist nur eine Reaktion auf diese Entwicklung.

Scheinbar gegenläufig zur zunehmenden Dominanz der Bilder wird in der bildenden Kunst das Bild selbst in Frage gestellt, zumindest aber kritisch reflektiert. Was heißt es, etwas abzubilden? Wie verhält sich das Bild zum Abgebildeten? Wie kann ein Bildtitel die Wahrnehmung lenken oder irritieren? Was bildet eigentlich ein Kipp-Bild ab? Die sinnkonstituierende Rolle der Betrachterinnen und Betrachter vor dem Bild ist seit der Romantik ein wiederkehrendes Thema.

Auch in der Theologie ist das Thema der Bilder seit Längerem wieder präsent. Stand im Gefolge der dialektischen Theologie das Wort im Zentrum des theologischen Interesses, so sind die Bilder seit einigen Jahrzehnten als genuin theologisches Thema neu entdeckt worden. In der alttestamentlichen Wissenschaft ist an die Pionierarbeit von Othmar Keel und seiner Schule zu denken.¹ Dass es im alten Israel Bilder gab,² gehört mittlerweile zum Grundwissen über

¹ Unter den vielen Titeln seien exemplarisch genannt: Othmar Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen*, Zürich u.a. 1972 (5. Aufl. Göttingen 1996). Othmar Keel/Christoph Uehlinger, *Götter, Göttinnen und Gottesymbole* (QD 134), Freiburg 5. Aufl. 2001.

² Vgl. Silvia Schroer, *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament* (OBO 74), Fribourg/Göttingen 1987.

das Alte Testament. Und ohne ikonografische Betrachtung kommt die Religionsgeschichte der biblischen Welt heute nicht mehr aus. Dass dabei vieles kontrovers ist – die Frage, ob es eine Jhwh-Statue im Jerusalemer Tempel gab, oder das Alter des biblischen Bilderverbots,³ um nur die wichtigsten Streitpunkte zu nennen –, gehört zum Wesen lebendiger Wissenschaft. Und auch die systematische Theologie hat sich dem Bild wieder zugewendet.⁴

Der folgende Band ist aus dem Symposium „Lieblingsbilder – und das Bilderverbot?“ entstanden, das wenige Tage vor dem 80. Geburtstag von Prof. Dr. Frank Crüsemann am 6. und 7. Juli 2018 an der Kirchlichen Hochschule Wuppertal/Bethel durchgeführt wurde. Einige Beiträge geben die dort gehaltenen Vorträge in bearbeiteter Fassung wieder. Der Beitrag von Joachim von Soosten wurde nachträglich für diesen Band verfasst, der von Frank Crüsemann für diesen Band überarbeitet.

Die Reihe der Vorträge wurde und auch dieser Band wird von *Rainer Kessler* eröffnet. Bevor er auf sein Lieblingsbild kommt, führt er überblicksartig in das biblische Bilderverbot ein. Das geschieht in zwei Teilen. Zunächst geht es um Bilder und Bilderverbot in der Hebräischen Bibel selbst, danach um die Entwicklung des Bilderverbots in der christlichen Rezeption. Der Sündenfall der christlichen Bild-Praxis, so Kessler, trat da ein, wo man Gott Vater oder die Trinität ins Bild nahm. Diese Praxis wurde zwar in der reformierten Historienmalerei der Niederländer durchbrochen, herrschte aber in der gegenreformatorischen Kirchenmalerei bis in die Zeit von Barock und Rokoko vor. Mit dem Aufbruch in die Moderne änderte sich dies. Exemplarisch führt Kessler an Caspar David Friedrichs „Der Mönch am Meer“ aus, wie hier Transzendenz ins Bild gebracht wird, ohne an die traditionelle religiöse Ikonographie anzuknüpfen. Es ist zum einen die Erfahrung der Grenze, der Begrenztheit, und zum andern die Ahnung von einer Wirklichkeit, die hinter dem steht, was sich zeigt, die für den Autor Friedrichs Bild zu einem Lieblingsbild machen.

Magdalene L. Frettlöh geht in ihrem Beitrag über Mark Rothko von einer Überlegung Kurt Martis aus: Er stellt die Abkehr vom Figürlichen in der modernen Kunst in einen Zusammenhang mit dem alttestamentlichen Bilderverbot. „Wie das biblische Bilderverbot das lebendig-geistige Verhältnis des Einzelnen zu Gott, so will die moderne Kunst das lebendig-geistige Verhältnis des Einzelnen zu seiner Mitwelt anregen.“ Magdalene Frettlöh zeigt auf, dass dies bei Mark Rothko jenseits der Alternative von abstrakter und (etwas) repräsentierender Kunst geschieht. Vielmehr bieten die charakteristischen Farbflächen den Betrachtenden die Möglichkeit, in einer Art sinnlichen Verschmelzung in dem Bild

³ Vgl. Michaela Bauks, Art. Bilderverbot (AT), erstellt: Januar 2007; letzte Änderung: April 2017, <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15357/>.

⁴ Vgl. Friedhelm Hartenstein/Michael Moxter, Hermeneutik des Bilderverbots. Exegetische und systematisch-theologische Annäherungen, Leipzig 2015; Malte Dominik Krüger, Das andere Bild Christi. Spätmoderner Protestantismus als kritische Bildreligion (DoMo 18), Tübingen 2017.

selbst aufzugehen. Das Bild „Saffron“ gibt für Magdalene Frettlöh den Blick frei auf den Einbruch der Transzendenz, so dass sich eine Konfiguration mit der Erzählung vom brennenden Dornbusch in Ex 3,1–7 nahelegt.

In ihrem Beitrag „Diesseitig bin ich gar nicht fassbar ...“ betrachtet *Michaela Geiger*, auf welche Weise die Unfassbarkeit von Engeln narrativ und bildlich dargestellt werden kann. Obwohl die bildliche Repräsentation des Boten Jhwhs vom Bilderverbot nicht prinzipiell begrenzt wird, zeigt die Erzählung Ri 13 mit ironischem Blick, wie sich der Bote Jhwhs dem Begreifen seiner Adressat*innen immer wieder entzieht – und erst sein Verschwinden Verstehen ermöglicht. Auch Paul Klee zeichnet Engel im Übergang: im Werden zwischen Diesseits und Jenseits, Himmel und Erde, Leben und Tod. Klees Engelzeichnungen können einerseits biographisch gedeutet werden: Sie ermöglichen ihm eine ironische Distanz zu belastenden Erfahrungen. Andererseits reflektiert Klee in der Gestalt des Boten seine eigene künstlerische Identität, indem er sich, „etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich“, als Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits darstellt. Auch das geschieht bei Klee nicht ohne Selbstironie: „Dort [bei den Engeln] ist alles wie bei uns, nur englisch“. Die biblische Erzählung in Ri 13 und die Engelzeichnungen Paul Klees verbindet die Freude am Prozess: am Flimmern des englischen Wesens zwischen Erscheinen und Verschwinden, zwischen Mensch und Engel.

Johannes Taschner stellt in seinem Beitrag die Kritik an der Abbildung durch den Surrealisten René Magritte einerseits und die Sinaiperikope Ex 19–34 andererseits gegenüber. Jenseits eines wirkungsgeschichtlichen Zusammenhangs lässt sich eine wesentliche Gemeinsamkeit herausstellen: Die Wirklichkeit lässt sich nicht fixieren, genauso wenig wie der biblische Gott. Sowohl Magritte als auch dem Erzählzusammenhang Ex 19–34 geht es darum, Bilder als (gefährliche) Illusionen der Verstetigung und des Habhaft-Werden-Könnens zu entlarven.

Der Beitrag von *Jürgen Ebach* behandelt „Kipp-Bilder“ im Gespräch mit dem Bilderverbot und ist auf Sigmar Polkes Menschensohn-Fenster im Zürcher Grossmünster fokussiert. Nach einer Vorstellung und Interpretation verschiedener geläufiger Kipp-Bilder untersucht Ebach den neutestamentlichen Gebrauch der Rede vom „Menschensohn“, die dem Polkeschen Glasfenster den Namen gegeben hat. Er zeichnet die Viel- und oft auch Uneindeutigkeit des Begriffs nach und schließt sich der Mahnung von Friedrich-Wilhelm Marquardt an, die „Sprache des Ungefähr“ nicht zwingen zu wollen. Wie spiegelt sich das nun in Polkes Fenster? Dieses zeigt in mehreren Varianten die so genannte Rubinfigur, die man sowohl als Vase als auch als zwei zueinander gerichtete Profile eines menschlichen Gesichts sehen kann. Ebach deutet sowohl die menschlichen Gesichter als auch die kelchartigen Gefäße in ihrer Vieldeutigkeit aus und endet mit der Frage, ob „es in der ‚Schrift‘ so etwas wie ‚Kippbilder‘ [gibt], wenn es um die Begegnung mit Gott geht.“

Abgeschlossen wird der Band mit zwei Beiträgen, die die Überlegungen in zwei Richtungen fortführen.

Der erste widmet sich systematisch-theologischen Fragen. *Joachim von Soosten* plädiert in seinem Beitrag dafür, das Bilderverbot von seinem verborgenen Kernmotiv her zu lesen. „Du sollst Dir kein Bildnis machen“ folgt aus dem Umstand „Du kannst Dir kein Bildnis machen“. Die Spurenlese für die Doppelspannung im Bilderverbot des Dekalogs als Eingangsportal der Tora haben die Bildenden Künste im Übergang zum 20. Jahrhundert in eigener Weise, unabhängig von Erlaubnissen, Geboten und Verboten religionskultureller Prägung überaus variantenreich aufgenommen. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen Überlegungen zu Paul Cézannes unermüdlichen Annäherungen an einen fernen und doch so nahen Berg, die Montagne Sainte-Victoire, in der Gegend von Aix en Provence. Die Überlegungen münden in erste Hinweise, die Treue zum Unruhezentrum des „Bilderverbots“ im Wahrheitsraum Gottes und im Anliegen einer investigativen Religionshermeneutik erneut und anders zu bedenken.

Den Abschluss bildet der Beitrag von *Frank Crüsemann*. Er versteht Chagalls „Weiße Kreuzigung“ als Herausforderung an die christliche Theologie und macht damit die in manchen Aufsätzen mitschwingende Frage nach dem Verhältnis zum Judentum explizit. Kern von Crüsemanns Verständnis ist es, dass Chagall uns einen jüdischen Christus zeigt, der an der Seite seines verfolgten Volkes steht. Gegen die traditionelle Herauslösung der Christusgestalt aus ihrem jüdischen Kontext hat Chagall damit christlicher Theologie und besonders Christologie im Kontext des jüdisch-christlichen Gesprächs eine bleibende Aufgabe der Neubesinnung vorgegeben.

Ist es ein Zufall, dass die in diesem Band mit Lieblingsbildern vertretenen Künstler Caspar David Friedrich und Mark Rothko die Eckpfeiler eines Bogens bilden, der nach der These des US-amerikanischen Kunsthistorikers und Kurators Robert Rosenblum (1927–2006) eine eigenständige Entwicklungslinie neben der „französischen“ Genealogie der Moderne, die von Jean Louis David und Eugène Delacroix über Gustave Courbet und Édouard Manet zu Cézanne, Matisse und Picasso läuft, bilden? Mit Paul Klee ist zudem ein weiterer Künstler dieses Bandes ein Zeuge Rosenblums für seine These. Diese Linie hebe sich nach Rosenblum nicht nur formal von der hauptsächlich mit Paris verbundenen ab, sondern auch durch „den Einfluß bestimmter Grundfragen der modernen Kulturgeschichte, vor allem der religiösen Problematik, die sich der romantischen Bewegung stellte“.⁵ Es verwundert nicht, dass das Eingangskapitel über Friedrich den Titel „Caspar David Friedrich und die Göttlichkeit der Landschaft“ trägt und sich die Ausführungen über Rothko im letzten Teil mit der Überschrift „Transzendente Abstraktion“ finden.

⁵ Robert Rosenblum, *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik*. Von C.D. Friedrich zu Mark Rothko, übers. v. R. Kaiser, München 1981, 8.

Es wäre sehr reizvoll zu untersuchen, inwiefern sich diese, auch in diesem Band verfolgte Linie von der dominanten, von Rosenblum „französisch“ genannten, gerade in ihrem Bezug zur Frage des Ringens um das Bilderverbot unterscheidet. Rosenblum selbst sieht die Abstraktion bei dem jüdischen Künstler Rothko (ebenso wie bei dem ebenfalls jüdischen Amerikaner Barnett Newman, 1905-1970) durchaus auf dem Hintergrund des, wie er schreibt, „traditionellen jüdischen Bilderverbots“, und hebt davon die „Kunst im Umkreis des Katholizismus“ ab, die dieses Verbot nicht kennt.⁶ Doch die Behandlung dieser Fragen muss weiteren Betrachtungen vorbehalten bleiben.

Unser Dank gilt allen, die am Symposium „Lieblingsbilder – und das Bilderverbot?“ mitgewirkt und teilgenommen haben, sowie allen, die das Symposium finanziell ermöglicht haben. In den Vorträgen und in den Gesprächen am Rande der Vorträge wurden manche Gedanken dieses Bandes weiter geformt und präzisiert.

Für die finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung dieses Bandes danken wir uns beim Förderverein der Kirchlichen Hochschule Wuppertal e.V., bei der Kirchlichen Hochschule Wuppertal/Bethel, bei der Evangelischen Kirche im Rheinland und der Evangelischen Kirche von Westfalen. Unser Dank für die sorgfältige und kompetente Erstellung der Druckvorlage gilt Dr. Marcus Sigismund – und insbesondere für die geduldige Suche nach kreativen Lösungen bei der Einbindung der Bilder. Dr. Sebastian Weigert und Florian Specker vom Kohlhammer-Verlag gilt unser Dank für die kundige und unkomplizierte Begleitung der Buchentstehung.

Wuppertal/Frankfurt a.M./Düsseldorf, im Februar 2020

Michaela Geiger, Rainer Kessler und Johannes Taschner

⁶ Ebd. 224.