



# Verzauberung der Welt

Tod und Leben von der Kunst verzaubert

*Peter B. Steiner*

»In alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat« so beginnt das Märchen vom jungen König, der in einen Frosch verzaubert war. Verzauberung hat Konjunktur. Ich zitiere nur die 734 Seiten starke Kulturgeschichte des Christentums von Jörg Lauster, 2014 erschienen, jetzt in der 5. Auflage mit dem Haupttitel *Die Verzauberung der Welt*.<sup>1</sup> Noch größeres als einen Frosch hat die Süddeutsche Zeitung am 17. Februar 2018 als verzaubert gemeldet: »Den Globus verzaubert«<sup>2</sup> stand da als Titel auf der Sportseite groß zu lesen aus Anlass der Kür im Eis-Kunst-Paar-Lauf von Aljona Savchenko und Bruno Massot. Der in Mode gekommene Begriff Verzauberung ist das Gegenteil von Entzauberung, also wenn der Frosch zum König wird oder die Eiskunstläuferin ausrutscht. In die Wissenschaftssprachen hat der Soziologe Max Weber 1917 dieses Wort eingeführt, allerdings ohne die Sache zu definieren. Das Wort »Entzauberung« kommt in seinem umfangreichen Werk nach den Forschungen von Hans Joas 17 Mal vor.<sup>3</sup> Es bedeutet Abbau von magischen Vorstellungen, Entsakralisierung und Enttranszendentalisierung. Diese drei Tendenzen schienen im frühen 20. Jahrhundert in Europa und Nordamerika historisch notwendig, unausweichlich. Aber sie laufen nicht überall auf der Erde gleichförmig ab, sondern in ungleichmäßigen Wellen, vielleicht sogar in Strudeln, immer wieder. Lenin wurde sechs Jahre nachdem er die russisch-orthodoxe Kirche abgeschafft hatte als sozialistischer Heiliger verehrt, der Parteivor-

---

<sup>1</sup> Lauster 2018.

<sup>2</sup> Klimke 2018.

<sup>3</sup> Vgl. Joas 2017.

sitzende der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiter Partei wenig später als Heiland inszeniert. Heute sind prärationale Fundamentalismen, jüdischer, islamischer, buddhistischer, hinduistischer und christlicher Fundamentalismus stärker als je. Zugleich bedienen sich Designer, Werbeleute und Showstars immer mehr aus dem Fundus der Weltreligionen. Meine Aufgabe ist es nicht, über die Evangelikalen in Amerika oder die Sakralisierung von Automarken in BMW- oder Daimler-Welten zu sprechen, sondern zunächst über Bamberg, Nürnberg, Straßburg, über Kirchtürme, Grabmäler, das Weltgericht und abstrakte Malerei, die Kunst heute, und zwar die bildende. Bayreuth und Wagner kommen nicht vor, so wenig wie Leipzig und Bach. Also heute keine Verzauberung durch Musik, Theater, Dichtung, Kino nur Bilder, insgesamt 24.<sup>4</sup>

## 1. Stadtansicht Bamberg<sup>5</sup>



Das Bild der Stadt Bamberg, wie es Hartmann Schedel am Ende des Mittelalters überlieferte, ist durch Kirchtürme geprägt. Wir erkennen die Türme von St. Jakob, St. Stephan, der Oberpfarrkirche, des Doms und der Benediktinerabtei St. Michael, ganz rechts das Turmpaar von St. Gangolf. Die Kirchtürme mit ihren übergroß dargestellten Abschlusskreuzen

<sup>4</sup> Im Folgenden wird auf die im Text Bezug genommenen Bilder mit Fußnoten und Quellenangaben verwiesen.

<sup>5</sup> Bild: Schedelsche Weltchronik, Holzschnitt von Bamberg, 174v/175r; Autor\*innen: Hartmann Schedel, Michel Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff; [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Nuremberg\\_chronicles\\_-\\_BAMBERGA.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Nuremberg_chronicles_-_BAMBERGA.png) (gemeinfrei).

ragen in den Himmel, hier dargestellt durch das Weiß des Papiers, verbinden ihn mit dem Gewimmel der Hausdächer, die sich im Schutz der Stadtmauer drängen. Diese Türme machen Bamberg erkenntlich, sowie

## 2. Die Türme von St. Sebald und St. Lorenz, Nürnberg, und die Türme von St. Peter und der Frauenkirche, München<sup>6</sup>



Die Kirchtürme identifizieren die Städte. Warum? Dazu müssen wir zu dem vorhergesagten Satz zurückkehren, weil sie in den Himmel ragen, Himmel und Erde verbinden. Sie tun dies aber nicht nur im Holzschnitt als Linien von Druckerschwärze auf Papier, sondern in der Realität durch erhebliche Mauermassen, errichtet mit großem Aufwand über Generationen hinweg. Warum?

Auf italienisch heißen Kirchtürme »campanili«, auf französisch »clochers«. Damit ist eine Funktion benannt: Kirchtürme tragen Glocken, die zum Gottesdienst rufen, die zum Gebet einladen, die den Tod ankündigen oder eine Hochzeit feiern. Die Glocken tragen mit ihrem Klang dazu bei, unsere Zeit, unsere Stunden, Tage und Jahre an die ewige Ruhe Gottes zu binden.<sup>7</sup> Aber warum braucht dann der Dom von Bamberg vier Türme? St. Sebald in Nürnberg und die Frauenkirche in München zwei?

<sup>6</sup> Bild: Schedelsche Weltchronik, Holzschnitt von Bamberg, 174v/175r; Autor\*in: Hartmann Schedel; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schedelsche\\_Weltchronik\\_d\\_226\\_color.jpg#/media/File:Schedelsche\\_Weltchronik\\_d\\_226\\_color.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schedelsche_Weltchronik_d_226_color.jpg#/media/File:Schedelsche_Weltchronik_d_226_color.jpg) (Public Domain).

<sup>7</sup> Vgl. Stock 2016.

Und warum ragt der Münsterturm von Straßburg 50 m über das Glockengeschoss empor? Weil sie mit ihrer Höhe den Höchsten feiern, den Christen im Gloria, dem »Ehre sei Gott in der Höhe« preisen. »Du allein der Höchste Jesus Christus zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.« Nebenher, aber doch nur in zweiter Linie verkünden sie die Größe des Bauherren, des Bischofs von Bamberg, der Reichsstadt Nürnberg, des Herzogs von Oberbayern oder, in Wien, der Erzherzogs von Österreich. Die Türme betonen in der Senkrechten die Größe der Kirchen, die sie begleiten oder bekrönen. Die Kirchen aber sind so groß wie man es sich nur irgendwie leisten konnte, nicht weil man eine bestimmte Zahl von Sitz- und Stehplätzen anbieten wollte. Im Gegenteil, gerade in den großen Stadtpfarrkirchen des Mittelalters wie in Dinkelsbühl oder Nördlingen hatte mehr als die ganze Stadtbevölkerung Platz. Auch die Stifts- und Klosterkirchen, die für ihre Kommunitäten eigentlich nur einen langen Chor gebraucht hätten, haben große mehrschiffige Langhäuser für die Laien, weit größer als benötigt. Den Grund finden wir in den Briefen des Apostels Paulus, der mehrmals die Gemeinde mit einem Leib vergleicht, dessen Haupt Christus ist (vgl. Kol 1,18). In vielen Dörfern und Altstadtzentren stellen die Kirchen mit ihren Türmen die Hauptgebäude dar, weil sie einst für das Haupt der Gemeinde errichtet wurden, lange bevor man Kirchgemeinden und Stadtgemeinden voneinander unterschied.

### 3. Westfassade der Kathedrale Straßburg<sup>8</sup>

An der Kathedrale von Straßburg wurde von 1015 bis 1449 gebaut, ihr Turm war mit 142 Metern Höhe fünf Jahrhunderte lang das höchste Gebäude der Welt. Wir sehen hier die Westfassade über der Krämergasse. Dieser Westbau schließt an das 1275 vollendete Langhaus an. Von 1284 an leitete Werner, mit dem legendären Zusatznamen von Steinbach, den Bau. Er öffnete die massiven Mauern aus rotem Sandstein in einer nie zuvor gesehenen Weise dem Licht, baute Pfeiler so dünn, dass man sie mit den Saiten einer Harfe vergleichen kann. Auf ihn geht das Geschoß mit

---

<sup>8</sup> Bild: Westfassade der Kathedrale Straßburg; Autor\*in: Diliff; [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Strasbourg\\_Cathedral\\_Exterior\\_-\\_Diliff.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Strasbourg_Cathedral_Exterior_-_Diliff.jpg) (GNU Free Documentation License).



dem großen Rosenfenster und die vor diesem aufragenden Fialen zurück. Das Geschoß darüber baute von 1382 an ein Baumeister Michael aus Freiburg. Es enthält die Glocken des Münsters. Offenbar hatte man damals die Idee von zwei großen Westtürmen aufgegeben. Aber als man in der konkurrierenden Reichsstadt Ulm den höchsten Turm der Christenheit bauen wollte, der dann erst 1890 fertig wurde, warben die Straßburger den Baumeister Ulrich von Ensingen aus Ulm ab. Er führte den nördlichen Westturm weiter, dessen Achteck zwischen vier Treppentürmen aufragt und in übermenschlich hohen Arkaden nur Luft und Licht enthält. Johannes Hültz aus Köln vollendete dann mit acht Treppentürmen, die siebenmal nach innen gestaffelt sind, die Turmspitze. Alle Stufen der zwölf Trep-

pentürme und damit das Maß menschlicher Schritte sind von außen, von weither, sichtbar. Sie wirken winzig im Vergleich mit der Höhe des Turms. Dessen Masse lasse sich nicht nur aus dem Wettbewerb mit Ulm erklären. Dass Kirchtürme über Jahrhunderte die höchsten Gebäude waren, ist zuerst mit der religiösen Bedeutung von Höhe zu erklären. Götter wohnen auf Bergen, dem Olymp in Griechenland oder dem Merapi auf Java. Die Stadt Athen wird vom Tempel auf dem Felsen der Akropolis überragt. Wer die Göttin Athene verehren, sie bitten oder ihr danken wollte, musste einen Berg hinaufsteigen. In Korinth stand der Tempel der Aphrodite auf einem 600 m hohen Berg über der Stadt. Moses erfuhr Jahwe auf dem Gottesberg. Vom Berg aus gab Er seine Gebote. Die Engel preisen Gott in der Höhe (vgl. Lk 2,14; im griechischen Urtext steht hier der Superlativ Plural »en hypsistois«). Die frühen Christen haben den Lobpreis der Engel mit anderen Bibelstellen ergänzt zum »Gloria«; es endet mit dem Ruf: »Du allein der Höchste, Jesus Christus.« Doch nicht nur geheimnisvolle Bergeshöhen sind mit der Erfahrung des Göttlichen verbunden. Als kleine Kinder haben wir alle am Boden krabbelnd erlebt, dass Zuspruch, Trost und Hilfe immer aus der Höhe kam, von den Eltern, deren Stimme von oben kam, die sich zu uns herab gebeugt haben, um uns auf zu helfen. In den Psalmen wird diese frühkindliche Erfahrung der Hilfe von oben immer wieder beschworen. Mit der Höhe (des Turms) ist das Licht eng verbunden im Benedictus, dem Lobgesang des Zacharias, der in den Laudes zum Morgengebet der Kirche wurde (Lk 1,79),

»durch die barmherzige Liebe unseres Gottes wird uns besuchen das aufstrahlende Licht aus der Höhe um allen zu leuchten, die in Finsternis sitzen und im Schatten des Todes«.

Die Höhe als Hoheit und die Öffnung des Bausteins für das Licht sind als religiöse Werte zu verstehen, sie sind nicht nur Stilmerkmale oder Trophäen in der Städtekonkurrenz, in Straßburg wie in Bamberg oder Freiburg. Diese und viele andere Kirchtürme erinnern an die Barmherzigkeit Gottes, der in der Höhe wohnt.

#### 4. Der Turm des Freiburger Münsters<sup>9</sup>

Der Freiburger Turm wurde später begonnen und früher vollendet als der Straßburger um 1270 bis 1330. Der Baumeister der achteckigen Obergeschosse kam sicher aus Straßburg. Aber er fasste Treppen nicht als sichtbare Anleitung des immer neuen Aufstiegs zu Gott auf, sondern als technische Einrichtung für Handwerker und Kirchenbedienstete. Sie sind deshalb für Außenstehende unsichtbar im Mauerwerk verborgen. Figuren, die auf die Auferstehung der Toten und das Weltgericht hinweisen, begleiten ihn. Die Turmspitze, gebildet aus acht spitzwinkligen, in Maßwerkformen durchbrochenen Dreiecken aber fängt das Licht des Himmels ein und gibt ihm einen festen Ort in der Stadt. Sie ist ein bildloses Bild dessen, der das Licht geschaffen hat und im Licht wohnt.



#### 5. Die ägyptische Göttin der Nacht

In den meisten europäischen Sprachen werden Himmel und Erde nach ihrem Genus unterschieden: »Ouranos«, »cielo«, »ciel«, »Himmel« sind maskulin. »Gaia«, »terra«, »Erde« feminin. Im Alten Ägypten war es anders: Himmel wurde als eine mit Sternen bekleidete Frau vorgestellt, die sich im Moment der Schöpfung von dem unter ihr liegenden Erdmann getrennt hat. Diese Frau im Sternenkleid ist im Inneren der meisten Sarkophagdeckel dargestellt. Sie war das Letzte, das der Mumie vor Augen

<sup>9</sup> Bild: Turm Freiburger Münster; Autor\*in: Oberth; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Freiburger\\_M%C3%BCnster.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Freiburger_M%C3%BCnster.jpg) (CC BY-SA 3.0).



gestellt wurde, bevor es um sie ganz dunkel wurde. Auch in Papyri hat man die Himmelsfrau im Sternenkleid dargestellt.

## 6. Das Grabmal der Galla Placidia, Ravenna<sup>10</sup>



Ein Sternenhimmel aus farbigen Gläsern und Steinen wölbt sich auch über dem Grabmal der Galla Placidia in Ravenna, der Tochter des Kaisers Theodosios, Mutter des Kaisers Valentinian III., für den sie das weströmische Reich regierte. Sie ist 450 in Rom verstorben und vermutlich bei St. Peter begraben worden. Wer auch immer in dem kleinen Mausoleum bestattet ist, über ihm wölbt sich ein blauer Sternenhimmel. Er oder sie kam in einen gebauten Himmel. Um diesen Trost zu verstärken sind die Bilder heiliger Fürsprecher, Petrus, Paulus, Laurentius eingefügt, vor allem aber das Bild des Guten Hirten. Es geht auf ein Ich-Wort Jesu im Johan-

<sup>10</sup> Bild: Grabmal der Galla Placidia in Ravenna; Autor\*in: Petar Milošević; [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Mausoleum\\_of\\_Galla\\_Placidia\\_in\\_Ravenna.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Mausoleum_of_Galla_Placidia_in_Ravenna.JPG) (CC BY-SA 4.0).



nesevangelium zurück (vgl. Joh 10,11). Das Wort ruft den Psalm 23 in Erinnerung:

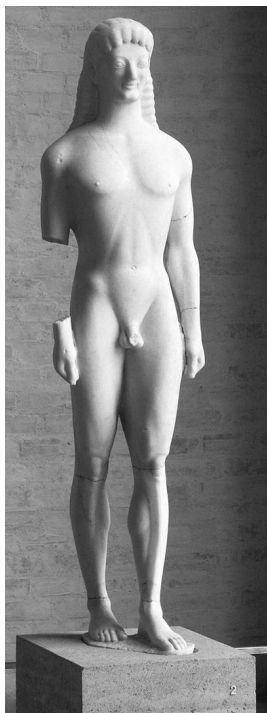
»Der Herr ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln. Auf grünen Auen lässt er mich lagern. Ans Wasser mit Ruheplätzen führt er mich [...] Auch wenn ich wandern muss in finsterner Schlucht, ich fürchte kein Unheil, denn du bist bei mir. Dein Hirtenstab und dein Stock, sie sind mein Trost.«

Der Psalm und das Johannesevangelium wurden regelmäßig gelesen, das ganze Mittelalter hindurch bis heute. Das Bild des Guten Hirten aber verschwand bald nach diesem Mosaik bis ins 18. Jahrhundert. Das Wortbild stammt aus einer semiariden Klimazone und hatte den Christen auf regenreichen Inseln wie Irland, England und im Norden Europas wenig zu sagen. Sie entfalteten stattdessen das Bild Christi als Tür: »Ich bin die Türe, [...] wenn einer durch mich hineingeht, wird er Heil erfahren« (Joh 10,9) Auf und über zahlreichen Portalen wurde das Bild Christi dargestellt, aber dann häufig verbunden mit seiner Wiederkunft zum Weltgericht. Wir werden ein Beispiel aus Bamberg dazu noch sehen.

Es sind nicht allein die Sternbilder, die trösten. Bildern wohnt nach unserer heutigen Meinung keine Magie inne, die automatisch wirkt. Im christlichen Grabbau gehen die Sterne auf Gottesbilder der Bibel zurück, vom Gott, der die Sterne als Leuchten an den Himmel gesetzt, sie gezählt und mit Namen gerufen hat (vgl. Gen 1,16; Ps 147,4). Und dann sind die Sterne hier verbunden mit dem Bild des Guten Hirten. Das Mosaikbild übersetzt ein Wortbild. Im Falle der ägyptischen Sternbilder in den Sarkophagen kennen wir keine ältere Textquelle. Aber Bilder generieren auch Texte: ein Beispiel ist die Gefangenenkette des hl. Leonhard, die als Kuhkette gedeutet, den Heiligen Abt zum Patron der Haustiere machte. Oder das antike Bild des Reiters, der einen Drachen bekämpft. In Bamberg wurde es 1093 zum ersten Mal mit dem Namen des hl. Georg verbunden, auf einem Siegel des Domkapitels. Aus dem Bild wurde die Erzählung vom Drachenkampf des Heiligen. Das 100 Jahre ältere Georgslied aus Kloster Prüm weiß noch nichts von Georgs Kampf mit dem Drachen. Erst um 1100 wurde er der älteren Legende vorangestellt und überstrahlte bald alle anderen Abenteuer des heiligen Ritters. Am Erzählfluss seiner Geschichte in der Legenda Aurea spürt man noch deutlich, dass der Drachenkampf ein späterer, von Bildern generierter Einschub in eine ältere Erzählung ist. Viele Bilder gehen auf Texte zurück, auf religiöse, mythische,

literarische, historische. Sie übersetzen einen fortlaufenden Text, ursprünglich zum Hören bestimmt, in ein stehendes, sichtbares Bild, das Dauer verspricht. Aber wie alle Übersetzungen ist auch diese falsch: Niemand erzählt so ausführlich, dass alle Einzelheiten von Kleidung, Haarfarben, Stellungen oder Bewegungen, die wir in einem Augenblick im Bild wahrnehmen, nacheinander aufgezählt würden. Darum müssen Maler den Erzähler ergänzen und zugleich verkürzen, auf das in einem Augenblick wahrnehmbare (vgl. Apg 9,3).

## 7. Der Apoll von Tenea, Glyptothek München<sup>11</sup>



Christliche Kunst, das sind nach der Meinung von Otto Pächt griechische Bilder zu hebräischen Texten. Die bilderreiche Sprache des Ersten Testaments wurde vielleicht schon zur Zeit der Septuaginta nicht nur in die Griechische Sprache, sondern auch in griechische Bilder übersetzt, wenn man dies aus den Wandbildern der Synagoge von Dura Europos zurückschließen darf. Die visuelle Kultur der Griechen war eine Voraussetzung christlicher Kunst. Deshalb ein Sprung in der Zeit zurück aus dem 5. Jh. post ins 6. Jh. ante Christum natum. Diese Marmorfigur eines nackten, wohlfrisierten Jünglings in der Münchner Glyptothek wurde nach ihrem Fundort der *Apoll von Tenea* genannt. In der blockhaften Erscheinung und dem zögernden Schritt ist noch das Vorbild ägyptischer Skulptur zu erkennen. Für ihre Entdecker war es klar, dass es sich bei einer solchen Figur nur um ein Götterbild handeln könnte, und zwar um den jugendlichen Lichtgott Apoll. Inzwischen mei-

<sup>11</sup> Bild: Kuros von Tenea, Marmorstatue eines Jünglings (um 570/560 v.Chr.), Glyptothek München; Autor\*in: Zde; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kouros\\_120413.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kouros_120413.jpg) (CC BY-SA 3.0).

nen die Archäologen, dass es sich bei dieser und anderen Figuren jugendlicher Männer, die unter dem Namen »kouros pl. Kouroi« zusammengefasst werden, um Grabfiguren handelt, die auf einem Tumulus (Familiengrabhügel) aufgestellt waren. Von einigen dieser Kouroi sind die Grabinschriften überliefert, von denen ich zwei zitieren möchte:

»bleibe stehen und klage vor dem mal des toten kroisos den der wilde aret unter denen die vorne kämpften vernichtet hat.«

Ein Kriegerdenkmal also für einen Frontkämpfer. Bei der zweiten ist die Todesursache nicht überliefert:

»Der du das denkmal des toten kleitos, des sohns des menesimachos schaust, klage wie schön er war da er starb.«

Beide Texte laden zur Klage ein. Die zugehörigen Skulpturen zeigten schöne nackte Männer, schön wie Götter. Aus derselben Zeit sind Götterbilder erhalten, die sich nur durch ihre Attribute, den Dreizack, das Blitzbündel oder die Ägis von Menschenbildern unterscheiden. Für die Griechen gab es zwischen den Bildern von Menschen und Göttern keinen kategorialen Unterschied. Die Sterblichen glichen den Unsterblichen, im Grabbild wurden sie den Unsterblichen gleich. Männer wie Frauen.

## 8. Das Grabmal der Mnesarete, Glyptothek München<sup>12</sup>

In der Münchner Glyptothek ist das zweitschönste Grabbild einer Frau erhalten und das mit seiner in Giebel und Sockel eingemeißelten Beschriftung:

»diese ließ ihren mann zurück und geschwister, und der mutter den schmerz, auch ihr kind und nicht alternden ruf großer tugend. Hier hält persephones gemach mnesarete umfassen, die zum ziel jeglicher tugend gelangte.«

Wieder wird die Todesursache nicht genannt. Vielleicht ist sie im Kindbett gestorben. Die Angehörigen werden genannt: Mann, Geschwister, Mutter

<sup>12</sup> Bild: Grabmal der Mnesarete; Autor\*in: MatthiasKabel; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stele\\_Mnesarete\\_Glyptothek\\_Munich\\_491\\_n1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stele_Mnesarete_Glyptothek_Munich_491_n1.jpg) (GNU Free Documentation License).



und Kind. Der Grabhügel, auf dem das Relief stand, wird dichterisch umschrieben als »Persephones Gemach«. Persephone ist die vom Unterweltgott Hades geraubte Tochter der Demeter, die jedes Frühjahr auf die Erde zurückkehren darf. Ihr Name deutet den Tod und die Hoffnung auf ein Wiederaufblühen an. Die Verstorbene ist sitzend dargestellt, vor ihr eine Dienerin oder eine Tochter. Mnese zieht mit der rechten Hand einen Schleier vor ihr Gesicht, sie entzieht uns und ihren Angehörigen ihren Anblick. Zarter hat man das unausweichliche Schicksal des Todes nie dargestellt.

## 9. Fürstenportal: Tympanon »Das jüngste Gericht«, Bamberger Dom<sup>13</sup>

Wie vorhin angedeutet, gab die christliche Kunst das Bild des Guten Hirten im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter auf und ersetzte es durch das Wort »Ich bin die Tür«. Dies geschah entweder durch Bilder aus dem Leben Jesu auf den Türflügeln, wie in Sta. Sabina in Rom, in Maria im Kapitol in Köln, den Bronzetüren von Hildesheim, Verona, Nowgorod und anderen, oder durch Steinskulpturen auf dem Türsturz, dem Tympanon oder dem Türpfeiler. In unserem Beispiel vom Bamberger Dom ist, wie an anderen Kathedralen, das Christusbild der Tür erweitert zu einem Bildprogramm seiner Wiederkunft »zu richten die Lebenden und die Toten«. Darum werden solche Portale häufig Gerichtsportale genannt. Hinter diesem Namen verschwindet dann die Hoffnung auf das Heil, das Jesus denen zugesagt hat, die durch ihn hineingehen. Im Bamberger Tympanon ist das Zeichen des Menschensohnes, das

<sup>13</sup> Bild: Fürstenportal Tympanon Bamberger Dom; Autor\*in: Andreas Praefcke; [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Bamberg\\_Dom\\_F%C3%BCrstenportal\\_Tympanon.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/Bamberg_Dom_F%C3%BCrstenportal_Tympanon.jpg) (CC BY 3.0).



am Himmel erscheint, wenn er mit Kraft und Herrlichkeit auf Wolken erscheint (vgl. Mt 24,30), mit der Auferstehung der Toten aus ihren Gräbern, der Fürsprache durch die Muttergottes und Johannes den Täufer mit der Freude der Seligen zu rechten des Richters und dem Schmerz der Verdammten zu seiner Linken dicht verwoben. Die zur Linken, unter denen wir einen König mit Krone, einen Geizhals mit Geldbeutel und einen Bischof mit Mitra erkennen, werden von einem katzenköpfigen Teufel mit einer Kette weggezerrt.

Dass Bischöfe, Geizhalse und Könige sich vor einem Weltgericht verantworten müssen und vom Teufel in die Hölle gezerrt werden, ist für alle, die unter Bischöfen und Königen oder um es mit Hamlet zu sagen unter »insolence of office«<sup>14</sup> der Unverschämtheit eines Amtes leiden, eine tröstliche Vorstellung und wirkt hoffentlich bei Amtsvorständen und wuchernden Hausbesitzern auch prohibitiv. In einem theologischen Forum meinen vermutlich viele Hörer(innen), diese Wirkung sei in der Religion verankert, nicht in der Kunst. Das stimmt teilweise. Aber Bilder enthalten mehr als Texte. Das Relief vom Fürstenportal ist mehr als eine Textillustration. Und dieser Mehrwert wird von vielen Theologen übersehen. Kunsthistoriker haben wie Theologen oder Historiker eine hohe Meinung von der Kompetenz ihres Faches.

<sup>14</sup> Shakespeare: Hamlet. Akt 3, Szene1.

## 10. Hotel Dieu, Saal, Beaune<sup>15</sup>



Vom Weltgericht sind auch ganz andere Bilder überliefert. Wir sehen den Saal der Armen, 72 m lang, 14 m breit 15 m hoch. Also mit den Maßen einer Kathedrale im Hotel Dieu in Beaune. Es wurde 1443 von Nicolas Rolin gestiftet um »irdische Gaben gegen himmlische zu tauschen«<sup>16</sup>. Die Längswände bilden Bettnischen mit Vorhängen, am Schluss Saales steht ein Altar, dessen Retabel heute in einem anderen Raum bewahrt und gezeigt wird.

<sup>15</sup> Bild: Hotel Dieu Saal; Autor\*in: Anaid de Remerk; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:H%C3%B4tel\\_Dieu\\_Armensaal.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:H%C3%B4tel_Dieu_Armensaal.jpg) (CC BY-SA 3.0).

<sup>16</sup> Godinet-Wallstein 1990, 24.



## 11. Rogier van der Weyden: Das Jüngste Gericht<sup>17</sup>



Gesamtaufnahme: Auf neun Eichenholztafeln von mehr als 5 m Breite (5,46) hat Rogier van der Weyden das Weltgericht imaginiert. Auf einem Goldgrund erscheint auf dem Regenbogen thronend der Weltenrichter: unter ihm der Erzengel Michael mit der Seelenwaage, ein Bildmotiv, das Christen aus altägyptischen Jenseitsvorstellungen übernommen haben, Maria und Johannes der Täufer als Fürbitter, zwölf Apostel und sechs Heilige als Beisitzer. Darunter schmal ein Streifen Himmelsblau und eine grünbraune Erde, aus der sich nackte Männer und Frauen erheben. Ganz außen rechts ein flammendes Inferno, links ein vergoldetes Himmelstor.

Mitteltafel: Oben die Zeichen des Menschensohnes auf Wolken, das Kreuz, die Geißelsäule, Lanze, Schwamm und Dornenkrone. Der Maler hat darauf verzichtet, sich Teufel auszumalen, die Verdammte an Ketten schleppen, auf Gabeln aufspießen, kratzen, beißen, stürzen, rösten; Motive, an denen niederländische und italienische Maler und ihre Auftraggeber große Freude hatten. Die Scheidung der Seligen von den Unseligen vollzieht sich von selbst nach dem Gewicht ihrer Sünden. Christus erscheint als die Sonne der Gerechtigkeit feierlich unbewegt ernst, ganz anders als bei Michelangelo oder Rubens. Gemalt auf Goldgrund, der an den Rändern

<sup>17</sup> Bild: Rogier van der Weyden: Das Jüngste Gericht. Flügelaltar (um 1450), Hôtel-Dieu, Beaune; Autor\*in: Allie\_Callfield; [https://www.flickr.com/photos/wm\\_archiv/30687297470/in/photolist-ECosFv-PahGL3-AKGNeS-AKGJKY-ECoz9F-Pdooj2-PahAhG-NKJqpG-NKJFgW-P5BgDg-P37pvj](https://www.flickr.com/photos/wm_archiv/30687297470/in/photolist-ECosFv-PahGL3-AKGNeS-AKGJKY-ECoz9F-Pdooj2-PahAhG-NKJqpG-NKJFgW-P5BgDg-P37pvj) (Flickr / CC BY 2.0).

rot und grau in krausen Formen übermalt ist. Dadurch erscheint er nicht als glänzende Metallplatte, sondern als Licht, das aus Feuer hervorgeht.

Es wäre spannend die Geschichte der Bilder vom Weltgericht weiter zu verfolgen, aber wir wenden uns einem anderen Thema zu.

## 12. Antoine Watteau: Die Einschiffung nach Cythera<sup>18</sup>



250 Jahre jünger ist dieses Bild von Antoine Watteau, die *Einschiffung nach Cythera*. Es behandelt in der Terminologie unserer Zeit das Thema Sex, oder die Lust, die üblicherweise der menschlichen Fortpflanzung vorausgeht und ohne die Menschen und Tiere ausstürben. Das Thema ist religiös eingekleidet, denn Cythera ist die Insel auf der, die aus Meeresschaum geborene Venus von Meergöttern geleitet zum ersten Mal ihre Füße auf Land setzte. Die Göttin erscheint als Marmorstatue rechts im Bild. Sie nimmt dem kleinen Liebesgott Amor seine Waffen, Pfeile und Köcher weg. Am Sockel ihres Denkmals sind Opfertagen und Waffen niedergelegt, in die Sprache des späten 20. Jahrhunderts übersetzt, »make

<sup>18</sup> Bild: Einschiffung nach Kythera Watteau; Autor: Grégory Lejeune; <https://www.flickr.com/photos/125149010@N07/23523388129/in/photolist-BQFvKp-Cur3rX-LJmogG-4FJyZQ-f2ZU9h-2jrfgT3-agP7yV-2jS2uRa-y1hynr-2jUzpVM-74XZuT-2jRQp7j-2jPyDiB-szBcEu-2jQV3BH-2gU8arn-2jTWxp2-PLbm5J-2jtCHHu-QDK4p4-rvLLfr-9Ev5Ls-qyMo99-BrNyxB-bbk2VR-ahr9Rq-9UnuxR-9ZoBjt-ahoASc-9uBdUw-p8vUmJ-ia9kTN-giHoY5-xkZ6jz-aoKFMB-p4dkbT-FixzVN-PxR74s-2iAcQSm-bzTfpb-f2KqLB-drkJtA-2jHqkQa-L2LKfB-9fcxKq-7tWJAD-SA6SvZ-f2Zw7Y-f2JYiM-2iAcQSX> (CC0 1.0).

love, not war«. Mädchen und Burschen vom Land und mondäne Kavaliers mit ihren Damen in schimmernde Seide gekleidet, brechen auf. Sie ziehen von der Hügelkuppe mit dem Venusdenkmal bergab nach links, wo wir ein Segelschiff erkennen mit hohem Mast. Aufbruch, das ist schnell gesagt, geschieht aber im Bild mit vielen Verzögerungen, Damen lassen sich bitten, in die Höhe ziehen, von ihrem Rasensitz, schauen noch im Gehen zurück. Der Kavalier mit dem Pilgerstab muss nach der Hüfte seiner Begleitung greifen, um sie fortzuziehen, zum Schiff, das zur Insel fahren soll. Das Ziel bleibt unbestimmt. Die hervorragende marxistische Kunsthistorikerin Jutta Held meint in ihrer meisterhaften Analyse, das Ziel sei die Ehe, wie auch im Liebesgarten des Rubens und im Gegensatz zu den Liebesgärten bei Tizian, Bellini oder im spätmittelalterlichen Kupferstich, bei denen die Liebeslust, die Freude an schönen entblößten Körpern gefeiert werde.<sup>19</sup> Nein, nach den Kriterien des Jugendschutzgesetzes ist bei Watteau nichts Jugendgefährdendes zu entdecken, ganz anders als bei den Malern der nächsten Generation bei Boucher oder Fragonard. Watteau malte 1717 die Versöhnung zwischen den Geschlechtern, den Ständen, des Menschen mit der Natur und dies nicht nur mit einem Schimmer von Seide, sondern auch von Trauer. Er reichte das Gemälde als Aufnahmestück bei der Französischen Akademie ein. Es wurde angenommen und umbenannt und hieß offiziell *Fete galante*. Für ihn wurde eine eigene Sparte begründet: »peintre des fetes galantes« wurde Watteau genannt. Der Anspruch des Bildes wurde damit herabgestuft zur »Garden party«, zum Sommerfest im Garten, aber vielleicht sind Utopien immer nur in Festen, in kurzen Ausnahmesituationen darstellbar.

### 13. Wassily Kandinsky: Improvisation 19<sup>20</sup>

Im Jahr 1912, also fünf Jahre bevor Max Weber das Wort von der Entzauberung der Welt lancierte, entstand die *Improvisation 19* von Wassily Kandinsky. Das Bild war Teil jener Ausstellung der Künstlergruppe »Der Blaue Reiter«, in der zum ersten Mal auf der Welt Bilder ohne Gegenstand, so-

<sup>19</sup> Vgl. Held 1985.

<sup>20</sup> Bild: Kandinsky *Improvisation 19*; Autor\*in: Lenbachhaus; <https://www.lenbachhaus.de/entdecken/sammlung-online/detail/improvisation-19-30011976> (CC BY-SA 4.0).



genannte abstrakte Malerei, in einer Galerie ausgestellt wurden. Das Bild in der Städtischen Galerie in München ist ein Dokument der Revolution der Modernen Kunst. Den Titel »Improvisation« erklärte der Maler in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst*<sup>21</sup>, deren Lektüre ich allen, die sie noch nicht kennen, ans Herz legen möchte. Improvisatio-

nen sind für Kandinsky Entwicklungen aus Impressionen und Vorstufen von Kompositionen. Während es in Impressionen noch Erinnerungen an optische Eindrücke von Gegenständen gibt, sind Improvisationen davon gelöst und Kompositionen in systematischer Weise in vielen Schritten nur aus Farben und Formen entwickelt. Alle drei Termini stammen aus der Musik. Wie der Musiker mit Klängen die Seele seiner Hörer berührt, so möchte der Maler mit Farben und Formen seelisches Leben ausdrücken. Kandinsky entwickelte dazu 1912 eine Farben- und Formenlehre, die wir auf dieses Werk anwenden können. Er teilt die Farben nach ihrem Helligkeitswert, ihrer Nähe zu Weiß oder zu Schwarz, und ihrer Temperatur als kühle Farbe wie Blau gegenüber warmen wie Gelb und Rot. Blau ist für ihn die typisch himmlische Farbe, sie verkörpert den Weg vom Menschen weg, der Sehnsucht und den Weg nach Innen. Gelb dagegen dringt auf den Menschen ein, kann ihn beunruhigen, aufregen. Dem Rot ordnet Kandinsky Kraft, Energie und Freude zu, dem Violett Krankheit und Trauer, dem Weiß die Geburt, dem Schwarz den Tod. Die Wirkung der Farbe verstärken Formen: Spitze Formen verstärken das aufdringliche Gelb, runde das beruhigende Blau. In unserem Bild sind die Formen mit breitem Pinsel neben- und übereinander gesetzt. Der Pinselduktus, gestupft, in Linien gezogen oder breit aufgestrichen, bleibt erkennbar. Durch Überlagerungen entsteht der Eindruck von Tiefe, die sich hinter den schwarzen Umrissen des Vordergrunds weitet. Diese evozieren zwei Gruppen von Menschen, die aus der Farbenfülle links unten, durch Krankheit

<sup>21</sup> Vgl. Kandinsky 1963, 142.

und Trauer ins Unendliche, das Blau rechts, gerufen sind. Eine religiöse Deutung bietet sich an. Dass die Kirche von 1912, theologisch auf den Antimodernismus, künstlerisch den Historismus fixiert, sie nicht wahrhaben wollte, hat den Weg, nicht der Kunst, sondern der Kirche, ins 20. Jahrhundert, in die Moderne Welt erschwert.

#### 14. Wassily Kandinsky: Der Blaue Reiter<sup>22</sup>

Für Wassily Kandinsky enthalten Gemälde ein ganzes Leben, mit seinen Zweifeln, Qualen, Erinnerungen. Diesen Gedanken teilte er mit Franz Marc, Gabriele Münter, August Macke, Alexei Jawlensky, Paul Klee und anderen. Sie erkannten, dass das Sichtbare nur einen winzigen Ausschnitt des Wirklichen umfasst. Als Maler aber waren sie an auf Flächen Sichtbares gebunden. Sie erkannten, dass Farben seelische Wirkungen hervorrufen, dass Rot viel zu wirksam und wertvoll ist, um es auf die Wiedergabe von



Hausdächern oder Krawatten zu beschränken. Die Schrift, in der sie 1912 diese Einsichten veröffentlichten, hieß *Der blaue Reiter*<sup>23</sup>, dessen in zweifarbigem Holzschnitt gedruckten Titel Sie hier sehen. Er stellt einen hl. Georg zu Pferde im Kampf gegen den Drachen dar, angeregt durch volkstümliche Bilder dieses Heiligen aus Russland und Oberbayern. Der Drache

<sup>22</sup> Bild: Kandinsky *Der blaue Reiter*; Autor\*in: Staatsgalerie; <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/937D8E5E954E4012B1C957F13780B1E3.html> (CC BY-SA 4.0).

<sup>23</sup> Vgl. Kandinsky/Marc 1967.

ist nach den Worten Kandinskys der Materialismus, den der Ritter des Geistigen im himmlischen Blau besiegen soll. »Die Mystik erwacht in den Seelen«<sup>24</sup>, so beschrieb damals Franz Marc die geistige Situation seiner Zeit. Romano Guardini hat daraus 1922 »Die Kirche erwacht in den Seelen«<sup>25</sup> gemacht. Aber 1912 hatte die Kirche mit den Modernen nichts im Sinn, auch wenn diese sich als Ritter des Geistes verstanden, oder vielleicht gerade deshalb.

## 15. Paul Klee: Vergesslicher Engel<sup>26</sup>

Zu den Gefährten Kandinskys zuerst im »Blauen Reiter«, seit 1920 am »Bauhaus« in Weimar und danach in Dessau, gehörte der in Bern als Sohn eines Musikers geborene Paul Klee. Er hat in einer kleinen Schrift, *Schöpferische Konfession* genannt, einige Sätze formuliert, die man auswendig lernen sollte: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder sondern macht sichtbar«<sup>27</sup>. Das ist eine eindeutige Absage an die antike Auffassung »Ars imitatur naturam«, Kunst als Nachahmung von Natur. Der Satz gilt auch für viele ältere Werke von Giotto, Rubens oder Rembrandt, die innere Bewegungen, die Freude, Reue, Schuld und Hoffnung sichtbar machen, aber dabei immer an handelnde Personen gebunden sind. Diese Bindung ist nun gelöst. »Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.«<sup>28</sup> Dieser Satz von Paul Klee könnte auch von Leonardo da Vinci stammen, der als erster den Maler mit dem Schöpfergott verglichen hat. Und »Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch.«<sup>29</sup> Für die Arbeit des Künstlers mit den Händen, mit den Augen, der Ratio und der Fantasie hat Paul Klee kein anderes Wort als »Spiel«. Dasselbe Wort wie für den Geigenspieler, den Musiker. Wissen bleibt für Klee die Domäne der Wissenschaftler, der Biologen, Theologen, Philosophen. Die Kunst weiß nichts, aber erreicht doch die letzten Dinge. Zu den letzten Dingen,

<sup>24</sup> Marc 1994, 225–236, 229.

<sup>25</sup> Guardini 1922.

<sup>26</sup> Paul Klee: Vergesslicher Engel (1939), [https://kultur-online.net/sites/default/files/styles/ko\\_thumb\\_260/public/23615-2361504.jpg?itok=hPM2uwBw](https://kultur-online.net/sites/default/files/styles/ko_thumb_260/public/23615-2361504.jpg?itok=hPM2uwBw) (11.09.2020).

<sup>27</sup> Klee 1920, 28–40, 28.

<sup>28</sup> Ebd., 28–40, 38.

<sup>29</sup> Ebd., 28–40, 39.



mit denen sich Paul Klee nach seiner Entlassung aus der Kunstakademie Düsseldorf und seiner Auswanderung in die Schweiz 1933 beschäftigte, gehörten Engel. Sie sehen hier eine Bleistiftzeichnung *Vergesslicher Engel*. Seine Engel sind nicht ohne weiteres aus biblischen Quellen abzuleiten, sondern von den Englein, die ohne Alter spielend barocke Kirchen beleben. Das Ehrfurcht gebietende der geflügelten Boten Gottes ist auf ein kindliches Maß reduziert und mit Liebe erfüllt, die einem Kind auch Fehler, Vergesslichkeit nachsieht. Mit gesenkten Augen und nervösem Fingerspiel erscheint er uns, wird er sichtbar. Der liebevolle Humor der Zeichnung deutet vieles an, auch die Hoffnung auf einen nachsichtigen Gott.

## 16. Mark Rothko: Nr. 14<sup>30</sup>

Einen ganz anderen Hintergrund hat der Maler Mark Rothko, der 1903 in einer jüdischen Familie in Dwinsk, das früher Dünaburg, heute Daugavpils heißt, in Lettland geboren und als Kind mit seiner Familie nach Amerika ausgewandert ist. Dort studierte er Philosophie, Psychologie und Theaterwissenschaft und begann als Maler 1928 mit einer Bilderbibel. 1948 entstanden seine ersten Farbfeldbilder, das hier gezeigte ist 1951 entstanden und misst 143 × 165 cm. Ein rotes und ein violettblaues Farbfeld liegen horizontal auf braunem Grund, der unten weißgelb und oben dunkelgrün übermalt ist. Die Farbschichten sind nur an den Rändern ablesbar. Durch das Rot und das Violett wirken sie untergründig lebhaft mit. Die scheinbare Ruhe ist mit Farben und inneren Auseinandersetzungen schwer erkämpft.



<sup>30</sup> Bild: Mark Rothko: Nr. 14; Autor\*in: Wally Gobetz; <https://www.flickr.com/photos/wallyg/6993029191/in/photolist-Jh95rz-aojSnf-bDX6WP-sgEbCw-NqpbRD-97qZ53-iUiEf-oAdoc-av8UNS-8Ky2bt-av6dZX-FH86QS-7MrJm6-akB3j2-a7tBNp-pnPYZy-p9kqh9-J2Q-QFU-6bhTsk-W5iqw7-a7tBx8-Wke4j8-W5iqRL-6GfxcK-JRqhoz-9xPPEX-7MrH7g-veaBd-7MvGcd-5r62ZW-5yHsMs> (CC BY-NC-ND 2.0).

Ikonenmalerei, das biblische Bilderverbot und die Revolution der Modernen Kunst, für die hier nur die Namen Wassily Kandinsky und Kasimir Malewitsch genannt seien, sind Grundlagen der Kunst von Mark Rothko. Der Kunsthistoriker Willibald Sauerländer überschrieb seine Besprechung der Rothko-Ausstellung in München und Hamburg mit dem Titel *Der verborgene Gott*. Darf man diese dunkel schwebenden Farbfelder mit der Wolensäule und der Flamme vergleichen, die das Volk Israel durch die Wüste führte? Mit dem brennenden Dornbusch und der Wolke, die den Tempel erfüllte? Das Ringen um Transzendenz, um einen Farbauftrag, der zum letzten Geheimnis führt, ist vor den Bildern dieses Malers bewegend erlebbar. Der Kunsthistoriker Gottfried Böhm bezeichnet die Malerei Rothko's als eine Metapher für

»einen gestaltlosen, fast atmosphärischen Gott, der sich im Wesen der Farbe bekundet. Er ist damit so unbegreifbar und verborgen wie Jahwe, im Unterschied zu ihm besitzt er zugleich aber eine sinnliche, eine ästhetische Existenz [...] Präsenz und Diffusion halten sich auf geheimnisvolle Weise die Waage«<sup>31</sup>.

## 17. Bill Viola: The Greeting<sup>32</sup>



Seit 1960 sind neben die Malerei und die Skulptur Video und Installation getreten. Ich kann hier nur ein Videostill, einen eingefrorenen Ausschnitt aus einem 10 ½ Minuten Film zeigen. Eine Postkarte nach dem Gemälde *Heimsuchung* von Jacopo Pontormo in der Kirche San Michele in Carmignano bei Florenz mit auffälligen changierenden Farben hing im Studio von Bill Viola. Plötzlich sah er aus dem Autofenster beim Halt an einer Ampel, wie zwei Frauen eine dritte herzlich begrüßten. Das inspirierte ihn zu der Videoarbeit *The*

<sup>31</sup> Böhm 2008

<sup>32</sup> Bild: Bill Viola: The Greeting; Autor\*in: cea+; <https://www.flickr.com/photos/centralasian/8300101701/in/photolist-dDsc4K-TDrHoo> (Lizenz: CC BY 2.0).

*Greeting*, die er 1995 im amerikanischen Pavillon auf der Biennale in Venedig zum ersten Mal zeigte. In den Farben Pontormos gekleidete Schauspielerinnen stellen dar, wie zwei ältere Frauen eine junge Schwangere begrüßen. Der Vorgang dauert 45 Sekunden. Er ist mit einer Hochleistungsfilmkamera mit 300 Aufnahmen pro Sekunde aufgenommen und wird in 10 ½ Minuten abgespielt. Das Erkennen, das Lächeln, das Näherkommen, das Ausstrecken der Hände, die Umarmung werden verlängert, werden monumental. Gefühle, Gesten und Bewegungen werden eindringlich, unvergesslich. Modulierte Windgeräusche vom Säuseln bis zum Brausen begleiten die Emotionen, Bewegungen und das Flattern der weiten gelbroten Gewänder. In der verzögerten Projektion sehen wir Veränderungen der Gesichter, Hände, Stoffe, die wir im Alltag nicht wahrnehmen. Wer das Magnifikat, den Lobpreis, den das Lukasevangelium aus Anlass der Erzählung von der Heimsuchung überliefert, schätzt, sollte diese Arbeit kennen, die Sicht von heute auf die Begegnung der beiden Schwangeren, der Gottesmutter Maria und ihrer Base Elisabeth.

## 18. Gerhard Richter: Betty<sup>33</sup>

»Meine Bilder sind klüger als ich«<sup>34</sup>, sagt der Maler Gerhard Richter, geboren 1932 in Dresden, der heute der am höchsten bezahlte lebende Künstler ist. Er ist zwar nicht in die Einkommensklasse von Autorennfahrern, Fußballern und Managern aufgerückt, aber immerhin in die eines Peter Paul Rubens, den ein hoch verschuldeter Rembrandt lebenslang beneidete. Der Satz von den klügeren Bildern meint, dass seine Bilder Dinge enthalten, für die er keine Worte mehr findet. Das Bild *Betty* von 1988 ist nach einem Foto seiner zwölfjäh-



<sup>33</sup> Bild: Gerhard Richter: Betty; Autor\*in: Rachel Kramer Bussell; <https://www.flickr.com/photos/rachelkramerbussell/3186085040/in/photolist-Curwec-38jbdX-5Rxx5G-6GaRCF-2LGkYX-6k6W61-2LGmT4-bZFRqm-8v2PFN-bMFQ9x-Ry3VD-akYGBA> (CC BY 2.0).

<sup>34</sup> Richter 1992.

rigen Tochter gemalt. Richter sagt dazu: »Das Bild ist getragen von einer Sehnsucht nach der Kultur, der Schönheit der Malerei, die wir aber nicht mehr haben, deswegen die Abwendung«<sup>35</sup>. Der Maler hat seine kleine Tochter im rotweißen Kapuzenpulli älter gemacht. Kein Betrachter würde die Frau für eine Zwölfjährige halten. Sie sitzt mit aufgestützten Armen vor uns und wendet sich ab, einer neutral grauen Fläche zu, in der es nichts zu sehen gibt. In diesem Grau hat Gerhard Richter 1988 15 große Bilder gemalt mit dem Titel *18. Oktober 1977*. Das ist der Tag, an dem sich Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan Carl Raspe im Gefängnis von Stammheim umgebracht haben. Am Tag darauf wurde Hanns Martin Schleyer, der Präsident der Arbeitgeber, den die Rote Armee Fraktion entführt hatte, erschossen. Schaut Betty auf dieses Grauen? Oder wendet sie sich einfach von ihrem fotografierenden, malenden Vater ab, wie das alle Kinder, die erwachsen werden, tun? Die liebende Sorge der Eltern ist ihr lästig. Wer von Ihnen das schon erlebt hat, weiß wie weh das tut.

## 19. Giuseppe Penone: Idee di pietra<sup>36</sup>



Die vier Jugendlichen auf unserem nächsten Bild entdecken die Welt mit Gleichaltrigen ohne elterliche Aufsicht. Sie bewundern *Idee di pietra* (Gedanken von Stein) von Giuseppe Penone auf der Documenta 2012 in Kassel. Der Künstler gehört mit Mario Merz und Jannis Kounellis zu den Begründern der »Arte povera« der armen Kunst, die sich den kleinen Dingen, dem Unscheinbaren oder scheinbar Selbstverständlichen unserer Umwelt zuwendet. Penone hat viel mit Baumstämmen gearbeitet, deren Wachstumsringe er mit dem Schnitzmesser freigelegt hat. Material, das wir

<sup>35</sup> Richter 2008, 452.

<sup>36</sup> Bild: Giuseppe Penone: Idee di pietra; russellstreet; <https://www.flickr.com/photos/russellstreet/4440396640/in/photolist-7LobqY-7Ljd64-7Locdl-JSDz4S-JLsEM9-JuQWG5> (CC BY-SA 2.0).

als Balken, Bretter, Tischlerplatten, Furniere und Hackschnitzel kubikmeterweise verbrauchen, enthüllte er als Lebewesen voller Energie und Lebenswillen. Wer im Gebirge an der Baumgrenze wandert, hat schon oft Bäume gesehen, die Felsbrocken umklammern, meist mit ihren Wurzeln. Penone stellt dieses Erlebnis auf den Kopf. Er gießt eine Eiche aus Bronze, deren abgesägte Aststümpfe einen großen Granitfindling umklammern.

Zwischen den Bäumen der Fuldaaue, die seit 60 Jahren für die Documenta bespielt wird, steht der Bronzebaum als großes Rätsel: Was ist oben und unten? Wie kommt der Stein da hinauf? Was will der Künstler damit? Was sind die Grundlagen unseres Lebens? Pflanzen, Steine, Erde, die Sonne, der Regen? Wer hat das alles gemacht? Theologen wissen so was. Aber wie sollen sie ihre Antwort heute unters Volk bringen?

## 20. Thomas Struth: Museo del Prado <sup>37</sup>

Der Kunsthistoriker Gottfried Böhm hat die »ikonische Differenz« erfunden: den Unterschied ob wir ein Gemälde betrachten oder die Personen im Gemälde. Der Fotograf Thomas Struth vervielfacht diese Differenz, indem er uns Gemälde mit einer Königin rechts und einem ganzen Hofstaat links und 18 Museumsbesucher(innen) vor diesen Gemälden zeigt. Eine einzige, die braun gekleidete rechts, betrachtet das Gemälde von Velazquez, die anderen unterhalten sich, suchen in ihren Taschen, fotografieren, hören Audioguides oder lesen Beschriftungen. So ist das in allen Museen der Welt, vor allem wenn Gruppen gemeinsam ins Museum gehen (müssen). Das große Gemälde zeigt links am Rand eine Staffelei und die Rückseite eines Leinwandbildes sowie den Maler, der mit Pinsel und Palette hantiert, seine Augen aber auf etwas richtet, das für uns im schwarz gerahmten Spiegel hinter ihm erscheint: Ihre Majestäten, König und Königin von Spanien, die das Atelier betreten um zu zuschauen, wie ihre Tochter, die Prinzessin Margerita, für das Portrait hergerichtet wird, das Don Diego Velazquez von ihr malen soll. Höfische Damenkleidung und Frisuren, wie sie die Prinzessin und im rechten Gemälde ihre königliche Mutter präsentieren, waren im 17. Jahrhundert so kunstvoll ausladend, dass meh-

<sup>37</sup> Thomas Struth: Museo del Prado 4 (2005); [https://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/museo\\_del\\_prado/index.html](https://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/museo_del_prado/index.html) (11.09.2020).

rere Personen daran arbeiten mussten. Das Mädchen wird auf seine Rolle als künftige Königin eines fremden Landes vorbereitet. Ihr Portrait wurde von Diplomaten für den fürstlichen Heiratsmarkt verbreitet, als Karte im Spiel um künftige Allianzen im Ringen um die Vormacht in Europa. Die Gruppe der Schüler im Vordergrund interessiert das kaum. Sie haben keinen Blick für die Gemälde, sondern schauen nur aufeinander. Sie haben sich alleine angezogen, nach Regeln, die von den Medien empfohlen werden. Denn für die Rangordnung in Schulklassen sind Kleidung, Frisuren und Schuhe ebenso wichtig wie am Königshof. Dem versuchen Schuluniformen, wie sie in vielen Ländern der Welt üblich sind, entgegen zu wirken. Wortwitz, der nicht fotografiert werden kann, in Schülersprache, die große Klappe, macht einzelne sichtlich zu Anführern. Was erreichen Gemälde? Offenbar viel weniger als Maler oder Museumsleute erhoffen. Das Foto von Thomas Struth stellt konkurrierende soziale Systeme vor Augen, Hofstaat und Schulkasse, Malerei und Fotografie, Kunst und die Wirklichkeit ihrer Wahrnehmung.

## 21. Antony Gormley: Mark II<sup>38</sup>

Ein letztes Beispiel, nicht aus dem Museum, sondern Kunst am Bau heute. Um den ehemaligen Obstgarten des Jesuitenkollegs an der Neuhauser Straße in München entstand nach der Kriegszerstörung ein Bürogebäude für die Landesbodenkreditanstalt. Der Garten wurde zum Bürohof. Als der Freistaat Bayern das Grundstück auf den Markt warf, erwarb es das Erzbistum München und Freising und hat dort 2016 die meisten seiner Münchener Dienststellen zusammengeführt. Das neue Dienstgebäude enthält an rechtwinklig abknickenden Korridoren in vier Geschossen Büros, darunter ein Großraumbüro, eine Kantine, ein Foyer, eine Kapelle und einen begrünten Innenhof, in dem ein Magnolienhain an den früheren Obstgarten der Jesuiten erinnert. Der Eingang, gestaltet durch das Architekturbüro Fink & Jocher, wurde an die Ecke Kapellenstraße-Maxburgstraße verlegt, dadurch wurde der rechteckige Hof asymmetrisch exzentrisch. Der Bildhauer Antony Gormley konnte hier zwei Zeichen

<sup>38</sup> Antony Gormley: MARK II (2014); Erzbischöfliches Ordinariat München, <https://www.antonygormley.com/uploads/images/5c5c48ead1e25.jpg> (11.09.2020).



setzen, ein kleines das durch die Glasfassade des Eingangs in die Kapellenstraße wirkt und ein großes im Hof, beide aus rostrotem Stahl aus Würfeln und Kuben aufgebaut.

Antony Mark David Gormley, die Anfangsbuchstaben seines Namens AMDG stehen nach der Intention der deutschen Mutter und der irischen Vaters für *Ad Maiorem Dei Gloriam*, ist 1950 in London geboren, besuchte das Benediktiner Internat Ampleforth College, studierte danach Archäologie, Ethnologie und Kunstgeschichte in Cambridge, verbrachte drei Jahre in Indien mit Yoga-Studien und studierte von 1974–79 an den Londoner Kunstschulen St. Martin, gewann den höchsten Kunstpreis in Großbritannien, den Turner Prize. 2014 wurde er geadelt. Sein Werk behandelt den menschlichen Körper in seiner Beziehung zum Raum und zur Welt, in London, ebenso wie in Honkong, New York, Rio de Janeiro, Bregenz oder Graz, jetzt auch in München.

Das Bauen aus Klötzchen kommt in seinem Werk als Grundform bildhauerischer Arbeit immer wieder vor. Das kleine Zeichen, genannt »BARE V« von englisch bare = nackt, blank, absolut, entspricht einem kauernenden Menschen, zeigt »das Minimum an Raum an...der für einen menschlichen Körper nötig ist...und seine Abhängigkeit von einer gebauten Umgebung«<sup>39</sup>. Das große Zeichen, genannt »Mark II«, reckt sich neun Meter in die Höhe und streckt übereinander vier unterschiedlich starke Arme nach vier Seiten aus. Von oben gesehen erscheint es als Kreuz.

Seit dem 2. Jahrhundert wird das Kreuz Jesu auch als Zeichen des Kosmos verstanden. Gregor von Nyssa (335–394) schrieb:

»So will uns das Kreuz durch seine Gestalt, die nach den vier Seiten auseinandergeht, [...] die Lehre geben, dass er, der da im Augenblick seines nach dem göttlichen Heilsplan erlittenen Todes daran ausgestreckt war, der ist, welcher das Universum in sich eint.«<sup>40</sup>

Der Gedanke den Bau des Kosmos im Sinne Platons mit dem Kreuz zu vergleichen, geht auf Justin den Märtyrer zurück, einen christlichen Philosophen, der 165 in Rom starb. Gormleys Stele streckt horizontal vier Arme aus und steht vertikal wie ein Pfahl (griechisch: »stauros«) oder ein aufrechter Mensch. Gormley erläutert seine unterschiedlich starken, in der Höhe gestaffelten Kreuzarme als »Wegweiser für die grenzenlose Kon-

<sup>39</sup> Gormley 2018, 55.

<sup>40</sup> Gregor von Nyssa, zitiert nach Böhr 2016, 132.

tinuität des Raumes«<sup>41</sup>, ein Wegweiser ohne Beschriftung, der die Richtungen des viereckigen Gebäudes aufnimmt und zugleich über sie hinausweist.

Dem kasernenartigen Hof, dessen strenge Geschlossenheit durch den Magnolienhain schmeichelnd gelindert wird, setzt Mark II ein Zeichen entgegen. Sein warmes Rostrot widerspricht der Mauerblässe, seine Festigkeit und seine Höhe nehmen es mit den ausweglosen Korridoren auf, zeigen auf etwas über ihnen und außer ihnen. Vermutlich wird nicht jeder, der täglich zum Dienst im neuen Dienstgebäude antreten muss, den Künstler für einen Zauberer halten aber irgendwie erinnert die Stele alle daran, dass es über Dienstplan, Organisation und Rentenanspruch hinaus etwas gibt. Etwas, das ist noch kein Gottesbild, nichts, das man als Glaube bekennen könnte, nur eine Ahnung von Höherem, Größerem. Adorno und Horkheimer nennen die Sehnsucht nach dem Anderen den Kern der Religion. Nach Schleiermacher ist sie »Sinn und Geschmack für das Unendliche«<sup>42</sup>. Gormley's Stele ist in diesem Sinn kein katholisches aber doch ein religiöses Werk.

Lassen Sie mich zum Schluss kommen: Kunstwerke helfen die tägliche Arbeit, das Leben und den Tod zu bewältigen, dafür brauchen sie keine Magie. Sie erinnern an Mythen, alte Texte oder verzaubern durch ihre farbige oder plastische Erscheinung, spenden Trost, verklären Instinkte, differenzieren die Wahrnehmung der Welt durch unsere Sinne, schenken dadurch Genuss und Lebensfreude und weisen über die Grenzen unserer Lebenszeit hinaus.

Wenn wir aus dieser Fülle von Wirkungen der Kunst nur eine nehmen, den Trost, sehen wir, dass ohne die Kunst und das gilt nicht nur für die bildende, sondern auch für Musik, Dichtung, Theater, das Leben trostlos wäre. Das »Gnadenpfand des höchsten Gottes« wird im Hymnus *Veni creator spiritus* aus dem 9. Jahrhundert der Tröster genannt, der Heilige Geist. Dieses Gottesgeschenk des Trostes, der Geist, weht, wo er will, aber ganz besonders in der Kunst, nicht nur der Christen.

---

<sup>41</sup> Gormley 2018, 55.

<sup>42</sup> Schleiermacher 1995, 212.

**Literatur**

Böhm, Gottfried

- 2008 Das Lebendige. Rothkos Zugänge zum Bild, in: Rothko, Mark (Hg.): Retrospektive, München, 180–184.

Godinet-Wallstein, Eliana

- 1990 Un retable pour l'Au-delà, Tournai.

Gormley, Antony

- 2018 Abbildung und Zitat, in: Christ in der Gegenwart 5, 55.

Guardini, Romano

- 1922 Vom Sinn der Kirche, Wiesbaden.

Held, Jutta

- 1985 Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera. Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft, Frankfurt a.M.

Joas, Hans

- 2017 Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung, Berlin.

Kandinsky, Wassily

- 1963 Über das Geistige in der Kunst, 7. Auflage, Bern-Bümpliz.

Klimke, Barbara

- 2018 Den Globus verzaubert, in: Süddeutsche Zeitung, online: <https://www.sueddeutsche.de/sport/eiskunstlauf-den-globus-verzaubert-1.3870571> [02.07.2020].

Lauster, Jörg

- 2018 Die Verzauberung der Welt. Eine Kulturgeschichte des Christentums, 5. Auflage, München.

Kandinsky, Wassily / Marc, Franz

- 1976 Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München.

Marc, Franz

- 1994 Die ›Wilden‹ Deutschlands, in: Ders. / Kandinsky, Wassily: Der blaue Reiter, München 1912, 7; zit. nach Söling, Caspar: Die Wirklichkeit Gottes in der Welt des Expressionismus. Herbert Vorgrimler zum 65. Geburtstag (04.01.1994), in: Geist und Leben 67, 225–236.

Nyssa, Gregor von

- 2016 Oratio catechetica magna, in: Böhr, Christoph (Hg.): Die Verfassung der Freiheit und das Sinnbild des Kreuzes. Das Symbol, seine Anthropologie und die Kultur des säkulären Staates, Trier, 131f.

Richter, Gerhard

- 1992 Meine Bilder sind klüger als ich, München.  
2008 Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe, Köln.

Schleiermacher, Friedrich

- 1995 Über die Religion – Reden an die Gebildeten unter ihren Verächter [1799], in: Ders.: Kritische Gesamtausgabe, Bd. 12, Berlin / New York.

Stock, Alex

- 2016 Poetische Dogmatik. Ekklesiologie. 2. Zeit, Paderborn.