

Wilhelm Bliem

Texte

Inhalt

Sich ein Bild machen ...	2
Curriculum Vitae	3
Aus dem Bauch heraus	5
Splitter	6
Wirklichkeiten und Bilder	8
Bilder – eine Selbstverständlichkeit?	8
Über die Schönheit (Menschenbilder / Gottesbilder)	11
Weltbilder	13
Farben	15
Formen	18
Gestalten	20
Wie die Tannenscheite im Hof ...	22
Die christliche Bilderwelt	24

Sich ein Bild machen ...

Die Kunst hat mit der Religion vieles gemeinsam. In beiden geht es ganz wesentlich um die Freiheit ("Erlösung"). Beide wurden oft totgesagt, erweisen sich aber als durchaus vital. Scheinbar sind sie zu nichts zu gebrauchen. Sie sind jedenfalls beide keine "Mittel zum Zweck". Beide stiften oft gewaltig Unruhe und geben viel Anlass zu Streit und Missverständnissen. Will man sie verteidigen, so kommt man mit rationalen Überlegungen oft nicht durch.

Sollte man deswegen auf sie verzichten? Könnte man das überhaupt?

Schwerlich, denn in der Religion macht sich der Mensch ein Bild über Gott und die Welt, und ebenso in der Kunst. Diese Bilder haben einen Bezug zur Realität, aber sie sind natürlich etwas anderes als Gott und die Welt. Es sind Bilder *von Menschen*. Einerseits sagen sie etwas *aus über die Menschen die sie machen*, andererseits drücken sie etwas *aus über die Menschen, für die sie gemacht sind*.

Auch ich mache mir solche Bilder, nicht mehr und nicht weniger. Es ist immer eine Gratwanderung. Und es ist immer eine Scheu dabei, denn in diesen Dingen können wir Menschen letztlich nicht sehen, sondern bestenfalls ahnen.

Curriculum Vitae

Ich wurde 1956 in Wien geboren. Meine Erinnerungen an die frühe Kindheit sind wie Erinnerungen an schlechte Träume – unzusammenhängend, unverständlich, lastend. Verzerrte Erinnerungen sicherlich, geprägt vom Unbehagen über meine kindliche Hilflosigkeit. Der Wunsch zu wachsen war groß, und er blieb groß.

Krieg und die Besatzung lagen nicht lange zurück. Man sah noch viele Kriegsversehrte, damals noch unbefangen als „Invalide“ bezeichnet. Nach einem Trauerfall trugen die Menschen eine Zeit lang schwarze Schleifen am Ärmel. Briefe und Pakete wurden von Postbeamten in respektgebietenden Uniformen ausgetragen. Gepredigt wurde noch von der Kanzel.

Ich kann mich nicht daran erinnern, dass meine Eltern mir oder meiner kleinen Schwester jemals etwas über Christkind, Weihnachtsmann oder Osterhasen vorgemacht hätten. Wir erlebten Weihnachten und Ostern mit einer wirklichen Freude, aber es war eine Freude ohne Illusionen.

Im Jahr 1963 wurde der US-Präsident John F. Kennedy ermordet. Meine Schwester und ich waren schon im Bett, als die Nachricht im Radio gemeldet wurde. Mein Vater holte uns heraus, und meine Eltern saßen genauso fassungslos da wie wir Kinder.

Die ersten vier Schuljahre erscheinen mir im Rückblick wie ein Paradies auf Erden. Alles war wie gebadet in Fürsorge, Güte, Gerechtigkeit. In der Klasse waren etwa gleich viele Burschen und Mädchen, und diese beiden Gruppen begegneten einander mit Respekt und ein wenig Scheu. Im Religionsunterricht lernten wir „Gott ist ein gerechter Richter, der das Gute belohnt und das Böse bestraft.“

Von den Eltern erfuhr ich dieses und jenes aus der Geschichte, auch aus der Familiengeschichte. Mein Vater hatte in den letzten Kriegmonaten in Bad Ischl und Ebensee mehrere schwere Gefahren durchlebt, dabei war er damals erst dreizehn Jahre alt. Mit einem Luftdruckgewehr wurde ihm in ein Auge geschossen. Bei einem Arbeitseinsatz in einem Stollen wäre er fast von einem herunterstürzenden Stahlträger erschlagen worden. Und als die amerikanischen Panzer gegen Bad Ischl vorrückten, wurde er gemeinsam mit anderen Kindern als letztes Aufgebot mit Panzerfäusten ausgestattet und gegen den vorgeblichen Feind in Stellung gebracht.

Mein Vater war nie zur Hitlerjugend gegangen, er war unangepasst, er hat vernünftigerweise auch von der Panzerfaust keinen Gebrauch gemacht. Er konnte sich noch gut erinnern, wie erschrocken ein Lehrer reagiert hat, als ihn seine Schüler noch nach dem Einrücken der US-Truppen unbefangen mit dem bisher selbstverständlichen „Heil Hitler“ begrüßten. Viel später hat mir mein Vater von einer fanatischen Nationalsozialistin erzählt, die kurz nach Kriegsende einen aus dem KZ Ebensee freigekommenen Juden geheiratet hat, um sich irgendwie aus der Schlinge zu ziehen.

Mit zehn Jahren wechselte ich dann ins Realgymnasium. Mich beschäftigte am meisten Geschichte, vor allem die Entstehung der ersten so genannten Hochkulturen und die Geschichte des 20. Jahrhunderts. Ich las Cornelius Ryans Buch über die Schlacht um Berlin und studierte in den Abbildungen die manchmal sprechenden, manchmal irritierend nichtssagenden Physiognomien von deutschen Generälen. Auf einer Briefmarke aus Spanien sah ich das Gesicht des „Caudillo“ Franco, der aussah als könne er in Frieden mit sich selbst leben.

Zur humanistischen Bildung gehörten die Kulturen des so genannten klassischen Altertums. Bis heute sitzt der Schrecken tief, dass die Liebschaften des Zeus mit Leda, Io und Ganymed, die Geschichte der Tantaliden, die Geschichte von Ödipus wie selbstverständlich zu unserem Kulturgut gehören.

Ein Trost war – und bleibt – mir da Adalbert Stifters „Nachsommer“, wie ein sicherer Halt im Leben das „Sanfte Gesetz“ aus seiner Vorrede zu „Bunte Steine“.

Einmal nahm mich mein Vater beiseite und zeigte mir zwei kleine Büchlein über die deutschen Konzentrationslager Flossenbürg und Buchenwald, mit Abbildungen.

Ich erfuhr über Kriegsverbrechen und Korruption in Vietnam. Ich las die Ellsberg Papers – heute mehr oder weniger vergessen, aber zu jeder Zeit lehrreich.

Wir gingen ab und zu ins Theater. Unvergesslich „Topaze“ von Marcel Pagnol, über einen Lehrer, dessen Idealismus in Zynismus umschlägt, nachdem er da und dort einen Blick hinter die Kulissen gemacht hat. Was ist besser: eine Täuschung oder eine Enttäuschung?

Das Fach „Religion“ war ein Lerngegenstand mit lebenspraktischer Ausrichtung. Aus jedem Kapitel, das wir durchnahmen, wurde am Schluss ein prägnant formulierter „Lebenswert“ abgeleitet. Mit einem gewissen Nachdruck wurde eingefordert, dass wir am Sonntag die Messe mitfeiern (was meinem Vater, wenn ich mich gut erinnere, nicht recht gefallen wollte). Ich hatte immerhin einen Sinn für das eine oder andere Kirchenlied, für das bisschen Latein das man damals noch in der Messe gebrauchte, für die Schönheit der Atzgersdorfer Kirche. Ich habe mir allerdings nie gern ein X für ein U vormachen lassen. Und ich hatte auch schon damals eine Scheu, über Dinge zu reden, die zu groß sind für den Menschenverstand.

Eines Tages aber sah ich in einer Zeitschrift eine kleine Reproduktion des Gemäldes „Christus in Emmaus“ von Rembrandt (ein Gemälde, das heute im Louvre hängt). Ich sagte mir: „Das kann keine Lüge sein.“

Ich vertiefte mich in die Biologie, dann in die Astronomie und schließlich in die Physik. Dazu gehörte Nüchternheit, damit verbunden waren Faszination, Staunen, Ehrfurcht. Auf diesem Weg machte ich mir einen Begriff von dem undefinierbaren, für den es immerhin das Wort „Gott“ gibt.

Ich hatte Feuer gefangen, ich entschloss mich, Mathematik, Physik und Chemie zu studieren, und das gelang mir mit sehr gutem Erfolg. Ich traf eine liebe Frau, mit der ich bis heute freudig und dankbar durchs Leben gehe.

In die gleiche Zeit fielen auch schwere Krisen, von denen ich damals schon wusste, dass sie einen tiefen Schatten auf mein ganzes weiteres Leben werfen würden. Pläne die ich aufgeben musste, Hoffnungen die sich nicht erfüllten, Konflikte die ich nicht gewollt hatte und aus denen ich nicht herauskam. Das Unverstehbare drang in mein Leben ein und spottete über mein Streben, ein vernünftiges und gutes Leben zu führen ... an sich nicht ungewöhnlich, vielleicht sogar typisch für das Leben eines jungen Menschen. Meine Aufmerksamkeit wendete sich mehr und mehr dem mir allzu Fremden zu, dem Unberechenbaren, Unbeherrschbaren, Unzählbaren, Wilden in dieser Welt.

Eines Tages stand ich wie unversehens in einer leeren Kirche und empfand sie ganz anders als je zuvor als einen Raum, in dem ich für eine kurze Zeit von all dem befreit war, was allzu schwer auf mir lastete.

Ob ich fromm bin, sei dahingestellt, wohl bin ich es teils-teils. Ich kann gar nicht anders als an Gott zu glauben. Und ich kann gar nicht anders als an den Vorstellungen, die sich Menschen von ihm machen, mehr oder weniger zu zweifeln (und dazu gehören vor allem meine eigenen).

Wie auch immer, seit meinem dreißigsten Jahr habe ich eine lange Reihe von Bildern zur Bibel gemalt. Es begann – auch für mich überraschend – mit einem kleinen Gemälde „Jakob ringt mit dem Engel“, dann einige Tage später ein Gegenstück im gleichen Format, nämlich „Die Bekehrung des Saulus“. Ich bin vom Temperament her nicht spontan, aber diese beiden Bilder sind tatsächlich spontan entstanden. Sie haben mich etwas über mich selbst gelehrt, wofür mir aber die Worte fehlen. Eine blitzartige Bekehrung wie Saulus/Paulus habe ich nicht erlebt, der lange nächtliche Ringkampf des Jakob am Fluss Jabbok steht mir näher.

Aus dem Bauch heraus

Ist Kunst die Offenbarung des Unsagbaren?

Diese Frage hat der in München lebende Pädagoge, Dichter und Maler Lothar Thiel am 27.12.2020 auf der Plattform academia.edu (<https://lmu-munich.academia.edu/LotharThiel>) zur Diskussion gestellt. Ich habe tags darauf „aus dem Bauch heraus“ wie folgt reagiert:

„Kunst als Offenbarung des Unsagbaren“ halte ich für möglich, aber nicht für den „Normalfall“. Ich bin kein Philosoph, aber was Kunst ist und sein kann, beschäftigt auch mich sehr viel. Daher einige spontane „unfrisierte“ Gedanken:

1. Nicht nur den Begriff des „Unsagbaren“, auch die Begriffe „Kunst“ und „Offenbarung“ könnte man auf ihre Tragfähigkeit hin untersuchen. Zum Beispiel gibt es die Unterscheidung von „Kunst als Sammelbegriff“ und „Kunst als Qualitätsbegriff“. Im Grunde haben die meisten Begriffe eine begrenzte Tragfähigkeit, zum Beispiel „Freiheit“, „Gerechtigkeit“ und „Toleranz“. Man kann keinen dieser Begriffe allgemeingültig festnageln, aber sie sind alle brauchbar, und es ist empfehlenswert, manchmal einen Metadiskurs über sie zu führen.

2. Unsere Sprache hat einige Worte zu viel, und sie hat nicht Worte für alles. Zum Beispiel gab es in der Physik einige Zeit den Begriff „Äther“ für eine fiktive „Materie“, deren Schwingung die Lichtausbreitung ermöglicht. Einstein hat gezeigt, dass dieser Begriff das naturwissenschaftliche Verständnis der Lichtausbreitung nicht nur nicht ermöglicht, sondern im Gegenteil behindert. Vor Freud gab es kein Wort für das „Über-Ich“ und das „Es“, aber es gab wohl diese psychischen Strukturen, die von manchen Menschen wohl – zumindest zeitweise – wahrgenommen wurden, die aber damals „unsagbar“ waren, während sie heute „sagbar“ sind.

3. Kunst kann Kommunikation sein, sie kann aber auch ein stilles Beisammensein von KünstlerIn und RezipientIn sein. Sie kann auch Suspendierung von Kommunikation sein, oder subversive Imitation oder Verweigerung von Kommunikation sein. Im Prinzip ist es schon möglich, dass sich das Publikum für die Gefühle von KünstlerInnen interessiert, ich vermute aber eher, dass das nur ein Randthema ist. Zentral ist den Rezipienten wohl das Echo, das das Kunstwerk in ihrem Inneren auslöst. Nachträglich kann sich das als Dankbarkeit gegenüber KünstlerInnen auswirken, und vielleicht kommt auch nachträglich und sekundär ein aufrichtiges Interesse am Innenleben des Künstlers bzw. der Künstlerin auf.

4. Was der Begriff „Kunst“ denn bedeuten mag, ist in großer Breite und Tiefe diskutiert worden; ich persönlich nehme aus diesen Diskussionen eher eine Sensibilisierung und eine Art von Horizonterweiterung mit als eine klare Definition (und offen gesagt komme ich in der Praxis auch ohne klare Definition gut aus). Über den Begriff des „Unsagbaren“ habe ich womöglich gestern zum erstenmal bei Ihnen gelesen, und über den Begriff „Offenbarung“ habe ich (abgesehen von der spezifisch religiösen Ausprägung) meiner Erinnerung nach noch nie gelesen. Ich bin auch nicht sicher, wie er in Ihrer Fragestellung „Ist Kunst Offenbarung des Unsagbaren?“ gemeint ist. Ich halte eine Offenbarung in dem Sinn für möglich, dass der Künstler bzw. die Künstlerin etwas, was vorher in ihm bzw. in ihr quasi „amorph“ vorhanden war, Gestalt annimmt, und dass diese Gestalt im Rezipienten bzw. in der Rezipienten auf etwas stößt, was vorher in ihm bzw. ihr amorph vorhanden war. Und ich denke, dass das oft mit Worten nicht erreicht werden kann, aber sehr wohl mit Bildern oder mit Musik.

5. Kunstwerke bleiben in vielen Fällen sehr lange erhalten, und so begegnen uns auch oft Kunstwerke, die in einem sozialen, religiösen, politischen Zusammenhang entstanden sind, der uns heute nur ansatzweise oder gar nicht mehr zugänglich ist. Ich denke da z.B. an altägyptische Sakralkunst, etwa die Stele des Königs Schlange (heute im Louvre). Ich empfinde es so, dass mir dieses Kunstwerk etwas Unsagbares offenbart, was aber vorher schon unbewusst „irgendwie“ da gewesen sein musste. Sicher bin ich mir, dass es mir über seine Form hinaus nichts „Sagbares“ offenbart. Dasselbe gilt für die Worte „tu sais“ im Gedicht „Epilog IV“ von Gotfried Benn, das mit folgenden Zeilen endet: „Es ist ein Spruch, dem oftmals ich gesonnen, / der alles sagt, da er dir nichts verheißt – / ich habe ihn auch in dies Buch versponnen, / er stand auf einem Grab: „tu sais“ – du weißt.“ Ein drittes wäre etwa die Komposition „The Unanswered Question“ von Charles Ives. Das sind nur drei Beispiele, mir würden aber – so kommt mir zumindest vor – beliebig viele andere einfallen.

Splitter

Das Innenleben von Kunstwerken

Wir Menschen haben ein Innenleben. Vieles aus unserem Inneren dringt nicht in die Außenwelt durch. Vieles ist zu persönlich, zu intim - man würde es nur zerstören, wenn man davon spräche. Vieles kann man nicht ausdrücken, weil unser Ausdrucksvermögen begrenzt ist. Vieles ist uns selbst nicht bewusst.

Auch ein Kunstwerk hat in gewissem Sinn ein Innenleben. Es ist wohl "im Prinzip" nach außen gewendet. Und doch bewahrt es etwas für sich. Es ist nicht nur für den Betrachter da.

Heterogene Einheit / Homogene Einheit (2000)

Die Einheit hängt eng zusammen mit der Wahrheit, mit der persönlichen Integrität, mit der Fähigkeit zu kommunizieren und zu handeln, und schließlich mit dem Schöpferischen. Das ist nicht bloss eine Theorie, sondern eine Erfahrung..

Vor etwa drei Jahren habe ich einen Kreuzweg gemalt, entsprechend der Tradition in vierzehn Stationen. Dabei haben mich Fragen der Einheit viel beschäftigt. Die Geschichte von der Passion Christi ist ja historisch, geografisch und kulturell weit weg von uns. Und doch ist Er gleichzeitig alle Tage bei uns. Diese Dialektik von unerreichbarer Ferne und unüberbietbarer Nähe bewegt mich immer wieder, und sie hat mich dazu geführt, einen Bilderzyklus zu malen, der – so hoffe ich – eine Einheit bildet, und zwar eine *heterogene* Einheit, einen Bilderzyklus, in dem dieses Gesicht immer wieder klar zu sehen ist, in dem es aber auch immer wieder verschwimmt.

Jetzt arbeite ich an einem Zyklus von Rosenkranz-Bildern. Hier folge ich einer anderen Spur. Hier bewegt mich, dass die Geheimnisse des Rosenkranzes so verschiedenartige Ereignisse beinhalten, und dass die Perlen auf der Schnur trotzdem alle gleich aussehen - eine sozusagen *homogene* bzw. *uniforme* Einheit, in der sich die Freuden, die Schmerzen und die Glorie unauflösbar verbinden.

Eine Kindheitserinnerung

Als Kind bekam ich manchmal von meiner Mutter kleine Büchlein, in denen auf weißem Papier weiße (also so gut wie unsichtbare) Zeichnungen aufgebracht waren. Wenn man nun mit einem Bleistift sanft über ein solches Blatt strich, dann kam die Zeichnung zum Vorschein. Wichtig war, dass man sanft vorgehen musste, und dass man nicht mit der Bleistiftspitze arbeiten durfte. Man musste das Bild nehmen, das in dem Büchlein war, man konnte kein eigenes Bild machen. Das ist natürlich keine Kunst, das ist Kinderspielzeug. Aber die Erinnerung ist geblieben.

Interpretation / Überinterpretation

Der hl. Johannes vom Kreuz (1542-1591) hat etwa fünfzehn, teils sehr lange Gedichte geschrieben. Zu den Gedichten "Die Dunkle Nacht", "Der Geistliche Gesang" und "Die lebendige Liebesflamme" hat er insgesamt vier Bücher als Kommentar verfasst, die in Summe etwa tausend Seiten umfassen. Dabei sind diese Kommentare teilweise unvollendet geblieben und brechen weit vor dem Ende des betreffenden Gedichts ab. In den Vorworten kommen Sätze vor, wie "Ich habe nun Mut geschöpft, wohl wissend, dass ich mit dem, was ich mir zurechtlege, überhaupt nicht Zutreffendes sagen werde ...".

Das klingt merkwürdig. Und doch wieder nicht. Denn auch für den Künstler selbst ist es im Grunde unmöglich, sein Werk zu interpretieren. Johannes vom Kreuz hat wohl in seine Gedichte hineingelegt, was der Künstler immer in sein Werk hineinlegen will: ALLES.

Die Macht eines Kunstwerkes

"Savoir pouvoir, c'est savoir rendre les autres ignorants et soi-même incompréhensible." (Zu wissen, wie man Macht ausübt, das bedeutet zu wissen, wie man die anderen unwissend und sich selbst unverstehbar macht.)

Dieser Satz aus "Les Maîtres-penseurs" von André Glucksmann beschreibt auch die Macht, die Kunstwerke ausüben können. Manche wehren sich, zu Recht oder zu Unrecht, mit mehr oder weniger Erfolg gegen diese Machtausübung, auch gegen eine Unnahbarkeit, die nach Walter Benjamin "eine Hauptqualität des Kultbildes" ist. Die Unverständlichkeit eines Kunstwerkes kann hermetisch, rätselhaft oder esoterisch sein, was mich stets mit ausgesprochenem Unbehagen erfüllt. Zum Mysterium wird die Unverständlichkeit eines Kunstwerkes nur dann, wenn der Künstler alles offenlegt, und der Mensch, der das Kunstwerk erlebt, dennoch – ohne berauscht, betört oder sonst irgendwie betrogen zu sein – nicht weiß, wie ihm geschieht.

Aus dem Tagebuch eines Sechsendneunzigjährigen

Julien Green hat am 12. Mai 1997 nachstehende Eintragung in sein 1926 begonnenes Tagebuch gemacht:

"Um auf das Bild zurückzukommen, das man sich von Gott macht, und das sicherlich von unserer menschlichen Bedingtheit herrührt: es gibt da die Vision der Maler. Sie sind, wenn ich so sagen darf, schuldig an dem, was unsere Vorstellungskraft uns eingibt. Michelangelo sieht einen Gott ohne Alter, das heißt: alt. Warum? Weil er selbst die Schwelle des Alters erreicht hatte? Ich liebe eher die Darstellung von Borgognone, wo Jesus als sehr junger Mann erscheint, zart, schön und träumerisch, zwischen zwei Engeln, die das Kreuz und die Leidenswerkzeuge tragen, in der Taufkapelle in Sant'Ambrogio in Mailand."

Fra Angelico – die große Ausnahme

Der Mittelschulprofessor, bei dem ich Malerei gelernt habe, sagte einmal: „Der Maler soll ruhig bei anderen stehlen.“ Es war launig ausgedrückt – ein anderer hätte nicht von „Stehlen“, sondern von „Tradition“ gesprochen. Doch dann wurde mein Professor ernst und fügte hinzu: „Nur von *Fra Angelico* hätte ich *nie* gestohlen.“

Kristallisation

Wenn sich in einer übersättigten Lösung ein Kristall bildet, so zeigen sich Eigenschaften der Substanz, die vorher nicht sichtbar waren. Vorher hat man eine farbige oder farblose Flüssigkeit, nachher hat man in dieser Flüssigkeit einen Kristall mit einer geometrischen Struktur, die in der Lösung noch „geheim“ war, und die im Kristall offenbar wird.

Das ähnelt der Entstehung des Ausdrucks so sehr, dass ich geneigt bin, zugespitzt zu sagen: Es ist der gleiche Vorgang. Das Innenleben wird irgendwann so dicht, dass es zwangsweise zum Ausdruck kommt. Die Gestalt dieses Ausdrucks ist zwar weder zufällig noch beliebig, aber sie ist unvorhersehbar. Das Innenleben hat seine *Farbe* (bzw. eventuell auch seine Farblosigkeit), aber der Ausdruck hat eine *Gestalt*.

Kurzsichtigkeit

Ein lieber Künstlerkollege hat mir einmal über meine Bilder etwas Interessantes gesagt, nämlich: „Sie erinnern mich daran, wie ich als kurzsichtiger Mensch die Welt sehe.“ Das war keine versteckte Bosheit. Ich finde, es war sehr treffend gesagt. Denn ich habe (wie ich glaube, mit gutem Grund) eine gewisse Hemmung, bestimmte Realitäten gestochen scharf abzubilden. Ich denke, es ist Menschenschicksal, dass wir in Glaubensdingen sozusagen „kurzsichtig“ sind, denn das meiste ahnen wir mehr als wir es sehen.

Wirklichkeiten und Bilder

Unter diesem Titel habe ich vor langer Zeit, nämlich 1996 und 1997, in einem katholischen Bildungshaus (Don Bosco Haus, Wien Ober St. Veit) die folgenden sechs Referate präsentiert.



Bilder – Eine Selbstverständlichkeit?

Über Kunst nachzudenken hat (jedenfalls für uns heute Abend) keinen theoretischen, sondern einen praktischen Zweck: die Aufmerksamkeit für Bilder zu schärfen, das Verständnis für Bilder zu wecken und wachsen zu lassen. Der erste Schritt dazu ist das Staunen: entdecken, dass Bilder nicht selbstverständlich sind. Heute Abend geht es hauptsächlich um das religiöse Bild.

Für uns erscheint es ja meist fast wie eine Selbstverständlichkeit, dass in unseren Kirchen Bilder und Statuen angebracht sind. Unsere Religiosität ist sehr stark durch Bilder geprägt: Vor allem das Bild des Kindes in der Krippe und das Bild des Gekreuzigten, das Bild des toten Christus in den Armen seiner Mutter, aber auch die Bilder der Muttergottes und der Heiligen, eine Unzahl von Szenen aus dem Alten Testament, aus dem Leben Jesu und der Geschichte der Kirche. Auch im täglichen Leben sind wir von einer Bilderflut umgeben. Bilder sind für uns weitgehend eine Selbstverständlichkeit.

Eine Selbstverständlichkeit – vielleicht für uns. Aber auch in unserem Kulturkreis ist der Bildgebrauch noch durch (nur noch halbwegs aufrechte) Tabus eingeschränkt. Diese Tabus betreffen vieles, was die Entstehung des Lebens und sein Ende berührt. In anderen Kulturen empfinden die Menschen eine mehr oder weniger große Scheu, sich abbilden (z.B. fotografieren) zu lassen. Ein Bild von ihnen zu machen erscheint ihnen als ein magischer Akt, der ihrer Seele schaden könnte. Im Islam sind Bilder wohl nicht im strengen Sinn verboten; die Angehörigen dieser Religion sind aber äußerst zurückhaltend im Umgang mit Bildern. Wir wissen auch, dass selbst in Europa die Protestanten in ihren Kirchen weitaus nicht so bilderrfreudig sind wie die Katholiken.

Das erste Gebot enthält ein explizites Bilderverbot. In Dtn 5,8 heißt es: 'Du sollst dir kein Gottesbildnis machen, das irgend etwas darstellt am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.', etwas abweichend in Ex 20,4: 'Du sollst dir kein Gottesbildnis machen und keine Darstellung von irgend etwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.'

Auf dieses Bilderverbot haben sich immer wieder Menschen berufen, die religiöse Bilder aus religiösen Gründen ablehnen – die Bilderfeinde, die Ikonoklasten. (Kritische Zwischenbemerkung: In Ex 25,18-20 wird die Anweisung des Herrn an Moses wiedergegeben, die Bundeslade mit Figuren von zwei Kerubim zu versehen.) Die ikonoklastische Tradition ist reich an theologischen und philosophischen Überlegungen, die es nahelegen, Bilder weder zu

verfertigen noch zu verehren. Gott selbst ist unsichtbar – daher kann er nicht abgebildet werden. Jesus ist zugleich Mensch und Gott – ihn abbilden bedeutet entweder, die beiden Naturen zu trennen oder zu versuchen, die göttliche Natur darzustellen. Der Mensch ist Bild Gottes - ein Bild eines Bildes ist sinnlos.

Ikonoklastische Strömungen und Tendenzen hat es im Christentum immer wieder gegeben, und das ist durchaus verständlich. Letztlich drücken sie wohl eine Hemmung aus, die aus der Einsicht kommt, dass Gott ganz anders ist, dass er ein Mysterium ist, das man mit einem Bild niemals fassen kann. Auch die Schöpfung und jedes einzelne ihrer Elemente – und ganz besonders der Mensch als Bild Gottes – haben Züge dieses Unfassbaren und Mysteriösen. Jedes Bild bleibt hinter der Wirklichkeit zurück und ist in diesem Sinne unangemessen.

Wieso hat sich im Christentum das Bild trotzdem durchgesetzt ? Die Inkarnation ist Mittelpunkt des christlichen Glaubens: das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt, und wir haben seine Herrlichkeit gesehen (Prolog des Johannesevangeliums). Diese Herablassung des unsichtbaren und 'ganz anderen' Gottes ist im Alten Testament schon vorbereitet, wo Gottvater elfmal erscheint. Auch der hl. Geist ist in sichtbarer Gestalt erschienen, einer Taube gleich bei der Taufe Christi, als Feuerzungen zu Pfingsten. Das Christusbild drückt aus, dass der Mensch die Demut des fleischgewordenen Christus nicht ablehnt. Sogar Gott Vater darzustellen ist in dieser Perspektive zulässig, und erst recht den Menschen und alle Geschöpfe und Dinge.

Das Bild ist daher zulässig, man könnte auch sagen: die bildende Kunst ist zulässig. Aber was ist überhaupt Kunst ? Anscheinend ist diese Frage theoretisch und praktisch unbeantwortbar. Das soll natürlich nicht heißen, dass man sich diese Frage nicht stellen darf ! Im Gegenteil – man soll sich diese Frage immer wieder neu stellen und immer wieder neu versuchen, sie zu beantworten. Es werden aber immer nur Teilantworten herauskommen. Das große Kunstwerk wird jede Definition überholen.

Im zweiten Teil meines Referats möchte ich aber auf eine besondere Art des Bildes hinweisen, nämlich auf das Kultbild. Beim Kultbild, zum Beispiel einem Kruzifix, einer Gnadenmutter oder einer Ikone, ist der künstlerische Anspruch nicht unbedingt maßgeblich. Ein bedeutender Kunsthistoriker (Hans Belting) hat seinem Buch über 'Bild und Kult' den merkwürdigen Untertitel 'Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst' gegeben und gefunden, dass das Kunstwerk das Kultbild in der Gotik, in der Renaissance, im Barock nach und nach gewissermaßen verdrängt hat. Wir werden auf das Kultbild zum Abschluss dieses Abends noch zurückkommen. Ich möchte aber jetzt schon sagen, dass das Kultbild oft geradezu demonstrativ 'mit Menschenhänden gemacht' ist, dass es eine materielle Wirklichkeit aus Holz, Leinwand, Farbe, Marmor etc. ist. Gleichzeitig wird oft weitgehend alles vermieden, was eine Illusion erzeugen könnte. Zum Beispiel wird oft bewusst auf eine 'richtige' Perspektive, auf 'richtige' Proportionen etc. verzichtet; denken wir etwa auch an das ägyptische Kultbild.

Das Misstrauen gegenüber der Kunst ist auch in der Ablehnung der Idolatrie begründet. Gerade das Kultbild ist immer in Gefahr, einem Götzenbild zu ähneln. Im 115. Psalm wird in bewegenden Worten das Wesen der Götzenbilder beschrieben. Menschenwerke aus toter Materie:

„Sie haben einen Mund und reden nicht, sie haben Augen und sehen nicht;
sie haben Ohren und hören nicht, sie haben eine Nase und riechen nicht;
mit ihren Händen können sie nicht greifen, mit den Füßen nicht gehen;
sie bringen keinen Laut hervor aus ihrer Kehle.“

In diesen Worten ist die Gefahr ausgedrückt, der jedes Bild ausgesetzt ist, gegen die jeder Künstler ankämpfen muss: eine Illusion zu erzeugen und nicht eine Realität. Es ist richtig: ein Götze redet nicht und sieht nicht. Aber ein Kunstwerk ? Redet es nicht ? Spricht es nicht, sieht es uns nicht, ist es nicht so lebendig, dass man sogar sagen kann: es hört, es riecht, es greift (es 'ergreift'), es geht und es bringt einen Laut hervor ? Im großen Kunstwerk ist immer wieder beides zugleich vorhanden, es ist 'mehr als Illusion', es ist Illusion und Realität zugleich.

Die Gefahr des Götzendienstes liegt bei Christusikonen, Marienbildern etc. jedoch nicht nur am Bild, sondern vielmehr im Betrachter. Zunächst soll ja nicht das Bild sondern das Urbild

verehrt werden. Die Haltung des Menschen vor der Ikone ist nicht so sehr die eines Betrachters, der das Bild beurteilt, sondern umgekehrt: der Mensch wird sozusagen vom Bild betrachtet, angestrahlt und 'beurteilt'. (Diese Haltung entspricht ganz der Gebetshaltung, in der sich der Mensch seinem Gott öffnet.) Über Ikonen wird manchmal gesagt, sie seien 'Fenster zur Ewigkeit'. Richtiger wäre es, bei einer Ikone von einer (zumindest beabsichtigten) Epiphanie, von einer Vergegenwärtigung des Dargestellten zu sprechen.

Man kann oft bemerken, dass ein krasser, einseitiger Realismus bzw. Illusionismus ('Kopismus') Züge der Idolatrie hat: eine Betonung des Materiellen, oft auch eine mehr oder weniger ausgeprägte Tendenz zur Vulgarität. Was als 'krass' empfunden wird, hat sich allerdmgs entsprechend den Sehgewohnheiten im Lauf der Geschichte offenbar stark geändert. So haben etwa Giotto im 14. Jahrhundert, Jan van Eyck im 15. Jahrhundert und Caravaggio an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert jeweils für ihre Zeit neue Maßstäbe in 'wirklichkeitsgemäßer' Darstellung gesetzt. Diese neuen Maßstäbe haben sich rasch durchgesetzt, es ist aber aus den Stellungnahmen der Zeitgenossen ersichtlich, dass sie mit durchaus gemischten Gefühlen aufgenommen wurden.

Die Authentizität eines religiösen Bildes kommt nicht aus der illusionistischen Vorspiegelung einer Wirklichkeit. Wodurch sonst wird das religiöse Bild aber der Wirklichkeit gerecht, wodurch wird es 'authentisch' ? Die Wirklichkeit kann im religiösen Bild nicht dadurch erreicht werden, dass man sie möglichst 'getreu' abbildet. Wer weiß denn, wie Jesus, Maria, die Apostel und Heiligen wirklich ausgesehen haben ? Gleichzeitig kann und will nicht jeder Maler ein Bild Gottes, auch ein Bild Jesu oder seiner Mutter aus seiner Phantasie 'erfinden'. In der religiösen Kunst wird es oft als angemessen betrachtet, dass ein Bild gefunden (und nicht erfunden) wird. Grenzfälle sind die nach der Legende vom hl. Lukas nach dem Leben gemalten Marienbilder und die sogenannten Acheiropoeta, die 'nicht von Menschenhänden gemachten' Bilder Jesu (z.B. das Schweiß Tuch der hl. Veronika, das Turiner Grabtuch). Die Ikonen sind durch Tradition und kirchliche Autorität sanktioniert. Andere heilige Bilder wurden auf Grundlage von Visionen verfertigt, die von der Kirche als authentisch bestätigt wurden, z.B. die Muttergottes von Lourdes, so wie sie die hl. Bernadette gesehen hat. Andere in Visionen geschaute heilige Bilder wurden von der Kirche verworfen, z.B. der heilige Geist in Gestalt eines jungen Mannes, wie er (wirklich oder nur angeblich ?) von der seligen Creszenzia von Kaufbeuren gesehen wurde. Die heute noch gängige Vorstellung von der 'Inspiration', von der 'Eingebung' drückt aus, dass der Künstler von etwas ausgeht, das ihm gegeben wird. Es gibt also verschiedenste Strategien, sich der Authentizität von Bildern zu versichern. Selbst wenn man den Bildtheologen und den Lehrern der Ikonenmalerei nicht folgen will, kann man ihnen wohl kaum absprechen, dass sie von der Macht der Bilder beeindruckt waren, dass sie teils von den Bildern angezogen waren, teils eine heilige Scheu vor den Bildern empfunden haben, dass sie das Staunen über Bilder empfanden und zum Ausdruck brachten.

Im katholischen Bereich spielen in der Praxis bildtheologische Überlegungen keine große Rolle mehr. Die Freiheit der künstlerischen Schöpfung ist seit vielen Jahrhunderten weitgehend anerkannt. Eine 'moderne', 'subjektivistische' Auffassung hat sich weitgehend durchgesetzt: Nicht der Gegenstand, sondern seine Wirkung auf das Subjekt wird dargestellt – sofern überhaupt noch ein Gegenstand da ist. In den Worten des Romantikers Caspar David Friedrich: nicht malen, was man vor sich sieht, sondern was man in sich sieht. Die Wahrheit, die letztlich zählt, ist die innere Wahrheit. Denn: die einzige Wirklichkeit, zu der wir unmittelbar Zugang haben, ist die innere Wirklichkeit.

Über die Schönheit (Menschenbilder / Gottesbilder)

Am ersten Abend ging es um die Frage, ob der Künstler nicht einen unmöglichen Traum träumt, wenn er es unternimmt, Gott oder Menschen im Bild darzustellen. Es ging um die Authentizität, um die Wahrheit von Bildern. In 'Le petit prince' von Antoine de Saint-Exupéry heißt es 'L'essentiel est invisible pour les yeux.' ('Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.') Heute denken wir über das Wahre, das Gute und das Schöne und ihr Verhältnis zueinander nach – und zwar konkret, anhand des Menschenbildes in der bildenden Kunst. Die Schönheit wird üblicherweise als das 'Eigentliche' der Kunst empfunden. Wenn ich gezwungen wäre, Kunst in einem einzigen Satz zu definieren, so würde ich es so versuchen: 'Kunst ist etwas, das ein Mensch gemacht hat, und dessen einziger Zweck ist, schön zu sein.' (Immanuel Kant spricht von 'interesselosem Wohlgefallen'.) Ob das Wahre und das Gute mit Kunst etwas zu tun haben, ist zwar umstritten, aber es scheint doch eine verbreitete Vorstellung zu sein, dass in der Kunst das Wahre und das Gute im Schönen enthalten sind. 'Ens et verum et bonum et pulchrum convertuntur.' – Das Sein, das Wahre, das Gute und das Schöne streben aufeinander zu (Thomas von Aquin). Das Schöne wird die Welt erretten (Fjodor Dostojewski!). 'Pulchritudo est splendor veritatis' – Die Schönheit ist der Glanz der Wahrheit, (nochmals Thomas von Aquin). 'Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit ist Schönheit.' (John Keats).

Das Schöne ist rätselhaft. Thomas von Aquin sagt etwas unbestimmt, aber eben deshalb sehr treffend: 'Pulchrum est quod visu placet.' ('Schön ist was beim Betrachten gefällt.') Der französische Dichterphilosoph Paul Valéry findet 'dire qu'un objet est beau, c'est lui donner valeur d'énigme' ('Sagen, dass ein Ding schön ist bedeutet, es als Rätsel zu schätzen.') Albrecht Dürer sagt aber nur: 'Was aber Schönheit ist, das weiß ich nit.'. Dennoch befasst er sich in seinen Schriften ausführlich mit der Schönheit und schreibt zum Beispiel: 'Dan zw gleicher weis, wy sy (die antiken Künstler) dy schönsten gestalt eines menschen haben zw gemessen jrem abgott Abblo (Apollo), also wollen wyr dy selb mos prawchen zw Crysto dem herren, der der schönste aller weit ist. Vnd wy sy prawcht haben Fenus als das schönste weib, also woll wir dy selb tzierlich gestalt krewschlich darlegen der aller reinesten jungfrawen Maria, der muter gottes.' Albrecht Dürer hat sehr wohl in der Praxis gewusst, was Schönheit ist. (Denken wir nur an die Gemälde, die im Kunsthistorischen Museum hängen, etwa seine 'Maria mit dem Kind'.) Er hat auch ein Bildnis seiner Mutter gezeichnet, das gerade wegen seines Realismus, der auch die Hässlichkeit nicht scheut, berührend menschlich ist.

Haben die Künstler nicht schon früher, auch in der Antike, auch im Mittelalter dem Schönen eine Absage nach der anderen erteilt? Das Hässliche wird zunächst um der Wahrheit, dann aber auch 'moralisierend', um des Guten willen in der Kunst zugelassen z.B. bei Matthias Grünewald (Kreuzigungsbild des Isenheimer Altars), bei Hieronymus Bosch (Kreuztragung) und bei den verschiedensten allegorischen und realistischen Darstellungen der menschlichen Laster.

Das Hässliche kann dem Menschen ein – oft verzerrtes, zugespitztes – Spiegelbild vor Augen führen, ihm die Augen zur Erkenntnis des anderen Menschen und seiner selbst öffnen. Es bekommt in diesem Zusammenhang einen wirklich menschlichen, ethischen Charakter. Es kann ein Mittel sein, den leidenden Menschen, auch in seiner ganzen Problematik, in seiner Sündhaftigkeit darzustellen. Auch der um unserer Sünden willen leidende Christus wird in einer ethischen Absicht dargestellt ('ecce homo' – siehe, ein Mensch!). Hässliche Menschen-darstellung in der 'entarteten Kunst' ist trotz (oder wegen) dieses ethischen Charakters Zielscheibe einer entarteten Politik und einer entarteten Propaganda geworden. Auf der anderen Seite ist Kunst immer in der Gefahr, zur 'schönen Lüge', zur Schönfärberei, zur Propaganda abzugleiten. In 'schönen' Bildern können scheinbar Ideale vorgeführt werden, die in vieler Hinsicht Idolen und Götzen gleichen. Es gibt viele Bilder, die mit der 'schönen Lüge' arbeiten. Porträts, die dem Porträtierten gefallen sollen, müssen normalerweise schmeicheln. Der 'schöne Schein' ist unwahr und damit auch nicht gut – er ist aber auch nicht künstlerisch. Das Schöne, das offensichtlich unwahr ist, ist oft kitschig oder dem Kitsch verwandt, oft aber auch propagandistisch-lügnerisch, in vielen Fällen faszinierend-verführerisch. Denken wir an den sozialistischen Realismus und die Nazikunst. 'Kunst ist kein Spiegel mehr, sondern Organisation des Volksbewusstseins – keine Art der Darstellung ist so selbstverständlich für

die Masse wie die Photographie.' (El Lissitzky) Das zwanghaft Positive dieser Malerei würde wohl auch dann gemischte Gefühle erwecken, wenn man vom politischen Umfeld absehen könnte. Wo finden wir in unseren westlichen Demokratien die 'schönsten', in faszinierender Weise zu Idolen 'hochstilisierten' Menschenbilder? Vielleicht in manchen Sparten der Werbung, vielleicht in der Mode- und Aktfotografie. Spitzenwerke aus diesen Bereichen kann man durchaus als Kunstwerke bezeichnen (z.B. Photographien von Helmut Newton, Robert Mapplethorpe). Die übersteigerte Ästhetik kommt der Idolatrie oft sehr nahe, sie zeigt vielfach ambivalente, oft geradezu unheimliche Züge, die manchmal durch eine (selbst-) ironische Note aufgefangen werden.

Von der Werbung würde normalerweise ohnehin nur ein naiver Mensch Wahrhaftigkeit erwarten. Schwierig wird die Kunst der Unterscheidung aber dort, wo in der Werbung explizit ein ethischer Anspruch und ein Anspruch auf höhere Wahrhaftigkeit erhoben wird. Paradebeispiel ist die Benetton-Werbung. Ein Grund dafür, dass diese Werbung so emotionalisiert, liegt wohl darin, dass die Urheber so moralisierend auftreten und dass man andererseits vermuten kann, dass sie vom Geschäftssinn motiviert sind. Es bleibt die unbeantwortbare Frage: Was sind das für Menschen, die uns solche Bilder vor Augen führen? Idealisten, Wahrheitsfanatiker, Zyniker? Man hofft bzw. fürchtet immer wieder, es nach dem nächstem Plakat besser zu wissen – vergebens.

Eine ähnliche unbeantwortbare Frage stellt uns eines der berühmtesten Gemälde der europäischen Kunstgeschichte: die Mona Lisa, eine Malerei von perfekter Schönheit. Aber: was ist das für ein Maler, der uns diese Kaufmannsfrau aus Florenz mit einem Glanz präsentiert, der auch für Adelige, für König und Kaiser weit übertrieben wäre? Und: Was ist das für eine Frau, die hier vor fernen blauen Felsspitzen sitzt und uns mit so merkwürdigem Lächeln anblickt, gleichsam ein 'anonymes' Idol? Bei solchen 'starken' Bildern kann man die Faszination, die Ausstrahlung, die Wirkung, die von einem Bild ausgehen kann, oft besonders stark spüren. Ein 'starkes' Bild kehrt sozusagen die Blickrichtung um: der Betrachter fühlt sich nicht nur 'angesprochen', sondern er wird in gewissem Sinn vom Bild 'angesehen', das Bild fordert ihn heraus und erschüttert ihn, ja es urteilt sogar in gewissem Sinn über ihn. Es kann, auch ohne moralisierende Thematik, eine moralisierende Wirkung ausüben.

Weltbilder

Ein großer Teil der menschlichen Kommunikation erfolgt über Bilder, auch über bildliche Ausdrucksweise in der Sprache. Auch unser Denken ist weithin bildliches und metaphorisches Denken. Auch die spirituelle und psychologische Verfassung eines Menschen drückt sich in inneren (oft unbewussten) Bildern aus. Am heutigen Abend geht es um 'Weltbilder'. Mit diesem Wort werden meist – aber nicht nur – innere Bilder bezeichnet. Die Affäre Galilei war nicht nur eine wissenschaftliche Auseinandersetzung. Die Vorstellung, dass die Erde nicht mehr der Mittelpunkt des Universums sei, dass sich die Welt nicht mehr um uns dreht, bedeutet einen Perspektivewechsel, der den Menschen tief verunsichern kann, der dem Menschen das Gefühl vermitteln kann, er sei bedeutungslos, verloren in den Weiten des Universums. Die Kirche fürchtete, zu Recht oder zu Unrecht, dass mit dem Weltbild auch das Menschenbild und damit auch der Glaube betroffen sei. Man kann wohl bezweifeln, dass ihre Reaktion richtig und angemessen war. Dass es aber eine Reaktion gab, scheint mir jedoch nicht unverständlich.

Goethe schreibt in den 'Materialien zur Geschichte der Farbenlehre': "Unter allen Entdeckungen und Überzeugungen möchte nichts eine größere Wirkung auf den menschlichen Geist hervorgebracht haben, als die Lehre des Copernicus. Kaum war die Welt als rund anerkannt und in sich selbst abgeschlossen, so sollte sie auf das ungeheure Vorrecht Verzicht tun, der Mittelpunkt des Weltalls zu sein. Vielleicht ist noch nie eine größere Forderung an die Menschheit geschehen: denn was ging nicht durch diese Anerkennung in Dunst und Rauch auf: ein zweites Paradies, eine Welt der Unschuld, Dichtkunst und Frömmigkeit, das Zeugnis der Sinne, die Überzeugung eines poetisch-religiösen Glaubens."

'Weltbild' meint meist ein inneres Bild und ist im Grunde eine Lebensnotwendigkeit. Der Mensch versucht, sich in die ihn umgebende Welt zu integrieren, seinen Platz zu finden. Durch wissenschaftliche Entdeckungen ist der ausgezeichnete Platz des Menschen immer wieder in Frage gestellt worden, etwa durch Evolutionstheorie und Psychoanalyse.

'Weltbild' als künstlerisch gestaltetes Bild ist hingegen eine ungeheure Herausforderung, strenggenommen eine offensichtliche Unmöglichkeit. Eine rein 'abbildende' Darstellung ist klarerweise nicht möglich. Das Symbol ist dem Bild hier überlegen, es ist sinnenfälliger und verständlicher, es ist 'erarbeitet', es ist in gewissem Sinn angemessener als das Abbild. Es gibt nicht eine Wahrnehmung wieder, sondern ist sinnenfälliger Ausdruck einer Anschauung. Es kann nur einen Aspekt der Welt darstellen, aber in dieser Selbstbeschränkung liegt seine Eindringlichkeit, seine Kraft und seine Würde. Zum Weltbild gehört zunächst in aller Regel die Vorstellung eines Mittelpunktes, dann auch die Orientierung nach den Himmelsrichtungen. Die Mitte der Welt kann man sich überall denken: in Wien der Stephansdom (oder das Gasthaus 'Zum Mittelpunkt der Welt' in Wien-Erlaa), der Omphalos (der 'Nabel der Welt') in Delphi, das 'Reich der Mitte'. Wichtig ist die Verbindung zum Himmel (zum Beispiel die endlose Säule, von der Constantin Brancusi zwischen 1912 und 1940 neunundzwanzig Fassungen hergestellt hat, die größte und berühmteste in Tirgu Jiu in Rumänien)

Das uns nächstliegende, fast selbstverständliche 'Weltbild' ist die Landkarte. Auf dem Deckel eines Atlas aus dem Jahre 1551 ist Mekka als Mittelpunkt der Welt dargestellt. Hier ist also das kultische Zentrum des Islam ins Zentrum gerückt, auf das sich die Gläubigen im Gebet ausrichten. Auf der Ebstorfer Weltkarte (ca. 360 cm im Quadrat, Anfang 13. Jahrhundert, Original zerstört) steht Jerusalem im Mittelpunkt. Oben ist das Haupt Christi dargestellt, unten die Füße, links und rechts die Hände. Charakteristisch sind die runde Gestalt (der 'Erdkreis'), die hervorragende Bedeutung des Mittelpunktes, die Orientierung an den vier Himmelsrichtungen.

Manche menschliche Ansiedlung, manche Stadt ist mehr oder weniger bewusst als eine 'Welt im Kleinen' angelegt. Die kleine Stadt Mexcaltitlan in Mexico liegt auf einer Insel in einer Lagune an der Pazifikküste. Die Bewohner halten die Insel noch heute für den Mittelpunkt des Universums. Das Kreuz der Gassen soll die Teilung des Himmelsgewölbes in die 'vier Ecken der Welt' spiegeln. Oft sind es Befestigungen, die Städten diesen Charakter der organisierten, gestalteten Welt im Kleinen geben, die sich als eine Art Kosmos gegen das Chaos draußen vor den Mauern verteidigen muss. Besonders schön sind das quadratische St. Malo in der

Bretagne und der von einer kreisförmigen Befestigung umschlossene Stadtkern von Nikosia in Zypern. Ein 'Weltbild' das zugleich symbolisch und konkret, statisch und dynamisch ist, kann man im Schachbrett erkennen. Hier sind Welt und Leben als immer wieder erneuerter Kampf gesehen. Je nach der Daseinsstufe, auf die man es bezieht, repräsentiert es ein Schlachtfeld, die Erde oder das ganze Weltall. Im Symbol 'Yin und Yang' ist das dualistische Weltbild zu einer geschlossenen, abgerundeten Einheit zusammengeschmolzen, in der die Gegensätze einander ergänzen und in Bewegung halten.

Das Schwierige des Lebens drückt sich auch in einem anderen weitverbreiteten 'Weltbild' dar: dem Labyrinth. Das Herumirren in einem Labyrinth ist ein faszinierendes Bild für jede kritische Situation im Menschenleben, aber auch für den ganzen Lebensweg. In den Fußboden der Kathedrale von Chartres ist ein begehbare Labyrinth von etwa 13 m Durchmesser eingelegt, das aus 365 Steinen zusammengesetzt ist und das Motive der Pilgerschaft, der immer wieder notwendigen Umkehr, des ständigen Wechsels von Gottesnähe und Gottesferne und der Erlösung enthält. In diesem christlichen Labyrinth kann man sich nicht verirren, man muss nur, im Gegensatz zu anderen Labyrinth, dem vorgezeichneten Weg folgen. Tempel und Kirchen als Ganze haben einen starken symbolischen Bezug zum Kosmos, der sich besonders in der Ostung – der Ausrichtung nach Osten – in den Proportionen und in der Analogie zur menschlichen Gestalt ausdrückt.

In Indonesien, inmitten der Insel Java, steht eines der großartigsten religiösen Baudenkmäler, das nicht nur die materielle Welt, sondern alle Daseinssphären des Universums darstellen will: der Borobudur, das größte buddhistische Bauwerk Asiens, als 'Weltenberg' im 8./9. Jahrhundert errichtet. Das Bauwerk ist etwa 40 m hoch; der Grundriss der untersten Terrasse, welche die 'Sphäre der Gier' darstellt, misst etwa 120 m im Quadrat. Ein 2,5 km langer, auf fünf Terrassen aufsteigender Weg der Meditation führt durch die verschiedenen Daseinsstufen der 'Sphäre der Gestalt' mit 432 Buddhastatuen in Nischen und mit wunderbaren, immer klareren Bildern hin zur 'Sphäre der Gestaltlosigkeit': Die Terrassen dieser Sphäre sind kreisförmig und tragen 72 Stupas (glockenförmige Gebilde, die Buddha-Statuen enthalten bzw. enthielten). Die Reliefs sind von außen (von der 'Sphäre der Gier') nicht einzusehen; die Buddha-Statuen sind bzw. waren durch die vergitterte Kuppeln weitgehend verborgen. Nur die große mittlere Kuppel ist vollständig verschlossen. Der Borobudur kann als ein gewaltiges 'Yantra' betrachtet werden, d.h. als ein Objekt, das die Doktrin gewissermaßen assimiliert hat.

In den sogenannten Mandalas (Sanskrit: Kreis bzw. Mittelpunkt), die vielfach auf sog. Tangkas (Hängerollen) angebracht sind, finden sich viele der genannten Elemente konzentriert. (Der Borobudur ist ein in Architektur gesetztes Mandala.) Ein Mandala ist zunächst ein Weltbild. Zugleich ist es nach C. G. Jung 'der völligste Ausdruck der Schicksalskombination, die man Individuum nennt'.

Farben

"In Farben, Formen und Gestalten nehmen wir die sichtbare Welt wahr. In Farben, Formen und Gestalten können wir sichtbare und unsichtbare Wirklichkeiten darstellen." Diese Sätze stehen auf der Einladung zu dieser Veranstaltung. Dazu einige Worte, bevor wir zum eigentlichen Thema des heutigen Abends, nämlich zu den Farben, kommen.



Eine Miniatur aus einer Handschrift des 13. Jahrhunderts stellt Joseph von Arimathia dar, der im Kerker in einer Vision den Kelch des Abendmahls erblickt. (Die Miniatur steht übrigens in Zusammenhang mit der Gralslegende.) Die Vision ist im Bild dadurch ausgedrückt, dass ein Engel dem Mann die Augen bedeckt. Die Vision raubt dem Menschen sozusagen die Sinne. Joseph von Arimathia kann nicht zugleich den Kelch und die sichtbare Wirklichkeit sehen – nämlich den Kerker, in dem er sitzt. Die Maler aber streben danach, jede Realität – ob sichtbar, ob unsichtbar – durch Sichtbares darstellen. Sie sind keine Engel, die einem Menschen die Augen bedecken. Sie sind auch keine Priester, die den Leib Christi als Hostie vorweisen. Der Weg der Malerei ist ganz anders geartet: "Malerei ist die Kunst, das Unsichtbare mit den Mitteln des Sichtbaren auszudrücken." (Eugene Fromentin, 1820-1876) "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar." (Paul Klee, 1879-1940) "Wenn man das Unsichtbare begreifen will, muss man so tief wie möglich ins Sichtbare vordringen." (Max Beckmann, 1884-1950)

Farben ...

"Die Farbe tut etwas." (Goethe) Über die Wirkung von Farben könnte man ohne Ende nachsinnen, und doch bleibt immer etwas, dem man durch Analyse nicht beikommen kann. Heute nähern wir uns dem Phänomen "Farbe" sozusagen auf einem Umweg, nämlich über drei "Farben", die ganz anders sind als alle anderen: Gold, Schwarz und Weiß.

Gold, Schwarz und Weiß sind nicht sinnlich in dem Sinn, wie die "bunten" Farben sinnlich sind. Sie haben gleichzeitig Eigenschaften, die sie zu wirklichen, zu "starken" Farben machen. Sie spielen nicht zufällig eine besondere Rolle, wenn Künstler und Priester versuchen, das Heilige sinnfällig zu machen. Das Gold steht nicht in der Reihe der anderen Farben. Es ist mit den anderen Farben nicht vergleichbar, und in der Regel versucht ein Künstler (zumindest in der abendländischen Tradition) nicht einmal, goldene Gegenstände mit Goldfarbe darzustellen, weil der Gegenstand aus dem Bild 'herausfallen' würde. In der Ikonenmalerei, in der Buchmalerei und in der großen Kunst der Mosaik wird Gold jedoch gerade wegen dieser besonderen Eigenschaften verwendet. Es dient dabei in der Regel nicht dazu, einen goldenen Gegenstand darzustellen, sondern um die dargestellte Person oder die dargestellte Szene in ein symbolisches, übernatürlich reines und ungetrübtes Licht zu stellen. Die Teile des Bildes, die in Gold dargestellt werden, gehören einem anderen Bereich an als der materiellen Wirklichkeit. Damit wird das Bild absichtlich in zwei Bereiche geteilt. Das, was in einer naturalistischen Darstellung die Einheit des Bildes zerstören würde, gehört in der spirituellen Darstellung einer Ikone zum Wesen des Bildes und begründet in paradoxer Weise eine ganz andere, eine spirituelle Einheit des Bildes.

Physikalisch betrachtet, ist Schwarz die vollständige Abwesenheit von Licht, Weiß die gleichzeitige Anwesenheit aller Farben. Was bedeuten Schwarz und Weiß aber für den Maler ? "Das pure Schwarz-Weiß erscheint mir in der Graphik als die Gegenreaktion des Malers. Nicht nur eine Negierung, sondern eine Steigerung der Farbe." (Werner Berg) "Farbig schaffen bedeutet, die Zeichnung mehr nach der Tiefe entwickeln." (Edgar Degas) "Das Schwarz eine Nichtfarbe? Wie kommen Sie darauf? Schwarz, das ist die Königin der Farben." (Paul Cezanne)

Gerade im 20. Jahrhundert, in dem doch die "bunten" Farben mit so großer Freiheit behandelt wurden und einen bisher kaum gekannten Rang in der Bildgestaltung eingenommen haben, haben viele Maler die Ausdruckskraft des Schwarz entdeckt und auf ihre jeweils eigene Art genutzt: Kasimir Malewitsch (Schwarzes Quadrat, 1913), Francis Picabia (Das schwärzeste Schwarz, 1949), Frank Stella (Black Paintings, ca. 1960), Ad Reinhardt (Last Paintings, ca. 1965), Arnulf Rainer (besonders in den Übermalungen der 50er und 60er Jahre) und viele andere...

Mit der Erfindung der Farbfotografie hat die Schwarzweißfotografie ihre Bedeutung nicht verloren. Sie bleibt ein künstlerisches Ausdrucksmittel eigenen Ranges. Dass auch das Weiß eine starke Farbe ist, wird nicht so sehr bewusst, wenn man auf weißer Unterlage zeichnet oder malt. Wenn Weiß aber auf farbiger Unterlage gezeichnet oder gemalt wird, kommt die Kraft dieser Farbe zur Geltung; man denke an Höhlenmalereien, Körperbemalung, weiß gehöhte Graphik etc. Der gute Gebrauch von Schwarz und Weiß in der Malerei verlangt in der Praxis wesentlich mehr Können als der Gebrauch aller anderen Farben, bietet aber auch außerordentliche Möglichkeiten. In schwarzen und weißen Flächen kann der Maler unmerklich Farben beimischen, die der Betrachter normalerweise nur unbewusst aufnimmt. Man sieht nicht unbedingt, welche Farbe sich hinter einem lasierend aufgetragenen Schwarz verbirgt, aber man erlebt sie vielleicht noch stärker, wenn man sie nicht bewusst wahrnimmt. Doch diese Ausdrucksmöglichkeiten wollen beherrscht sein. Das Beimischen von Weiß und Schwarz zu anderen Farben wirkt (beabsichtigt oder nicht) meist milchig trüb bzw. unangenehm schmutzig. Reines Schwarz 'verträgt' sich oft nicht gut mit anderen Farben. Cezanne sprach von schwarz gemalten Konturen als "Fehler, der mit aller Kraft bekämpft werden muss". (Doch auch zu dieser Regel gibt es vielleicht Ausnahmen, etwa Georges Rouault, der die Konturen nach Art mittelalterlicher Glasfenster mit starken schwarzen Linien malt.) "Die Kunst des Malens besteht darin, einen Farbleck, sagen wir Venezianerrot, so zu umgehen, dass er Zinnober zu sein scheint." (Edgar Degas, 1834-1917) Der Betrachter eines Bildes nimmt normalerweise gar nicht wahr, welche Farben beim Malen benutzt wurden. Um das zu bestätigen, muss man sich nur einmal ein Plakat ganz aus der Nähe ansehen! Die sogenannte 'Lokalfarbe', das ist die 'objektive' Farbe des Gegenstands wird in der subjektiven Wahrnehmung durch viele Faktoren überlagert: durch die zwischen dem Gegenstand und dem Betrachter liegende Luft, durch die Farbe des Lichts, durch Reflexe und Schatten, durch die Farben der benachbarten Gegenstände, etc.; Mallehrbücher enthalten die verschiedensten, oft gar nicht auf der Hand liegenden, Hinweise über die Farben von Schatten, Reflexen,...

Im zwanzigsten Jahrhundert haben sich die Maler von der Lokalfarbe gelöst (Tierbilder von Franz Marc; Porträts von Paul Matisse). Die Maler haben die Farbe "befreit" und ihr gleichzeitig höchsten Rang in der Bildgestaltung gegeben.

Eine besondere Möglichkeit der Farbbehandlung besteht darin, dem ganzen Bild (zumindest ungefähr) einen einheitlichen Farbton zu geben. Dazu zwei Beispiele:

In den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts entwickelten niederländische Maler, allen voran Pieter Claesz (1597-1660) die sogenannten "monochromen Banketjes", wo die Lokalfarben stark zurückgedrängt erscheinen und die Atmosphäre zugunsten eines einheitlichen Gesamttons, eines alle Gegenstände verbindenden Fluidums vereinheitlicht wird.

In den fünfziger und sechziger Jahren unseres Jahrhunderts hat der Amerikaner Mark Rothko Gemälde geschaffen, über die er sagte, sie seien keine Bilder, sondern Umgebungen. In solche Gemälde kann man versinken, sie vermitteln ein tiefes und intensives Gefühl, sie stellen einen Zustand her.

Post scriptum

Von dem japanischen Maler Okubo Shibutsu wird erzählt, er habe ein meisterhaftes Hängebild mit Bambus gemalt und dabei nur rote Farbe verwendet. Als er dem Auftraggeber das Bild vorlegte, sei es zu folgendem Wortwechsel gekommen; "Meister, ich bin gekommen, um für das Bild zu danken; aber, entschuldigt, Ihr habt den Bambus rot gemalt." - "Gut, in welcher Farbe hättet Ihr es gewünscht ?" – "In Schwarz, natürlich." – "Und wer hat jemals schwarzen Bambus gesehen ... ?"

Der russische orthodoxe Priester, Kunsttheoretiker und Mathematiker Pavel Florenskij schreibt in seinem Buch "Die Ikonostase": "Gold, Metall, Sonne haben ja deswegen keine Farbe, weil sie nahezu identisch sind mit dem Sonnenlicht. Das ist der Grund, warum der Hinweis von V. M. Vasnevov, den ich wiederholt von ihm hörte, dass man den Himmel mit keiner Farbe, sondern nur mit Gold darstellen dürfe, eine tiefe Wahrheit enthält. Je mehr man sich in den Himmel versenkt, besonders im Umkreis der Sonne, desto mehr festigt sich der Gedanke, dass nicht helles Blau sein charakteristisches Merkmal ist, sondern das strahlende Licht, die Sättigung des Raums mit Licht, und dass diese Lichttiefe nur mit Gold wiedergegeben werden kann; Farbe kommt einem dagegen schmutzig, flach, undurchsichtig vor."

Van Gogh hatte ein kleines Kästchen mit bunten Wollfäden, mit deren Hilfe er die Farbskala seiner Bilder vorausbestimmte, bevor er an die eigentliche Arbeit des Bildermalens ging. "Ohne Zweifel, vor diesem Kästchen ist man dem Genie am nächsten. Hier empfindet man die große Einfachheit, zu der er sich durchgerungen hat, die unendliche Kindlichkeit seiner Seele." (Walter Kiaulehn)

Das magische "Eingehülltsein" in einen einheitlichen Farbton hat der rumänisch-französisch-amerikanische Religionsgeschichtler und Schriftsteller Mircea Eliade in einer faszinierenden Kindheitserinnerung beschrieben: Als kleines Kind drang er eines Nachmittags allein in ein Zimmer im Haus seiner Eltern ein, in dem er sich zuvor nur selten (und nie allein) aufgehalten hatte. "Ich fand mich wieder wie in einem Märchenschloss ... die schweren Veloursvorhänge ließen ein blasses smaragdfarbenes, irisierendes und beinahe übernatürliches Licht durchdringen. Ich hatte den Eindruck, mich im Inneren einer riesigen Weintraube zu befinden. Ich blieb so eine Zeitlang, unbeweglich in der Mitte des Salons und hielt den Atem an." Später erinnert er sich immer wieder an diese kostbaren Minuten: "Unbeweglich, mit angehaltenem Atem fand ich die Glückseligkeit von damals wieder, erlebte mit gleicher Intensität die märchenhafte Minute wieder, in der ich in dieses Paradies eingetaucht war, das in ein so einzigartiges Licht gebadet war. Jahrelang habe ich diese Übungen gemacht, in denen ich einen privilegierten Augenblick wiedererstehen ließ, und es ist mir immer gelungen, die ursprüngliche Erfüllung wiederzufinden. Während die Zeit aufgehoben wurde, ließ ich mich in diese Augenblicke wiedergefundener Ewigkeit hineingleiten."

Formen

Das Wort "Form" hat mehrere Bedeutungen. Das Thema des heutigen Abend lautet zunächst "Formen" (im Plural). Gemeint sind also die geometrischen Figuren und Körper, die jeder bildnerischen Darstellung zugrundeliegen: Kreis, Quadrat, Dreieck, Kreuz, Spirale etc. Die nachstehend abgebildete Tuschmalerei "Kreis, Dreieck, Rechteck" ist ein in seiner scheinbaren Einfachheit etwas provozierendes Kunstwerk des japanischen Zen-Meisters Scngai (1750-1837):



Form / Formen

Ich möchte aber noch etwas anderes in den heutigen Abend mit hineinnehmen: die "Form" (im Singular). Sie ist das "Wie" der bildnerischen Darstellung, in einem gewissen Gegensatz zum "Was" des Inhalts. In der Schule habe ich gelernt: Auf das "Was" kommt es nicht an, nur auf das "Wie". Und es scheint so zu sein, dass es zwar große Kunstwerke mit unscheinbarem Inhalt gibt, aber kein wirkliches Kunstwerk ohne "Form". Und anscheinend ist es für das vollkommene Kunstwerk charakteristisch, dass Form und Inhalt vollkommen miteinander verschmelzen. Jedes Bild ist ein kleiner Kosmos, eine Einheit, eine Ganzheit, die durch Form erzeugt wird. Die Form ist nicht mit einem Schema zu verwechseln. Sie ist nach Th. Haecker "nicht Kristall, sondern Flamme". In Indien spricht man auch von einem "Samen", aus dem das Werk hervorgeht. "Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz." (C. D. Friedrich) Geglückte Form ist eine schwer fassbare "Stimmigkeit", eine "innere Logik", die teils analytisch, teils intuitiv erfasst wird, und die klärend, integrierend, heilend wirkt. Dies ist paradoxerweise selbst dann möglich, wenn die Formen unklar, unharmonisch und verletzend wirken! Das Formgeschehen im Kunstwerk hat zwar viel mit geometrischen Grundformen (Rechteck, Kreis, etc.) zu tun, meist aber noch mehr mit den Spannung erzeugenden Abweichungen von den geometrisch idealen Figuren. So ist bei den oft besprochenen "Dreieckscompositionen" einerseits das zugrundeliegende Dreieck, andererseits die tatsächliche Abweichung von der Dreiecksgestalt wesentlich für die Wirkung. Die Einheit muss nicht direkt erzielt werden. Es ist eine tiefe Wahrheit in den Bildern, in denen die Einheit gerade dadurch erreicht wird, dass sie vordergründig gefährdet erscheint. Vor zwei Wochen haben wir über die Spannung zwischen Goldhintergrund und bunten farbigen Figuren auf Ikonen gesprochen. Im berühmten Verkündigungsbild des 1984 von Papst Johannes Paul II. seliggesprochenen Dominikanerpaters Fra Angelico (ca. 1395-1455) haben die verschiedenen Bereiche des Bildes (Garten, Architektur und Personen) eine klar voneinander unterschiedene Formensprache. Sehr klar trennt die Säule im Vordergrund das Bild in eine linke und eine rechte Hälfte und scheidet so den Engel von der Jungfrau ("kompositioneller Riegel"). Dadurch wird aber der Raum hinter der Säule nicht unterbrochen! So umgibt die Architektur die beiden Personen und erzeugt somit eine Einheit (zu der natürlich auch die kommunikative Gestik beiträgt).

Quadrat und Rechteck

Das Format von Zeichnungen und Gemälden ist meist rechteckig oder quadratisch. (Im Wort "Format" steckt übrigens auch wieder das Wort "Form".) Das Rechteck hat etwas von bewusster, vom Menschen gesetzter Abgrenzung (Felder, Plätze, Zimmer). Es zeigt einen Platz an, der von der übrigen Welt abgegrenzt ist und nun vom Künstler gestaltet wird. Besonders das quadratische Bildformat hat diesen autonomen Charakter. Das Rechteck ist ein archetypisches Bild für die Erde, den abgegrenzten Bereich des Menschen. Der Kreis bzw. die Kuppel sind archetypische Bilder für den Himmel. ("Archetypisch" bedeutet, dass es kein rationales Konzept, keine kulturelle Prägung, sondern eine von jeher in der menschlichen

Erfahrung begründete Intuition ist, die uns bewusst oder unbewusst "begreifen" lässt.) In der Architektur der Hagia Sophia ("Heilige Weisheit") in Istanbul sind diese Formen vollkommen zusammengefasst. Über die Architekten dieser Kirche, die im Jahre 537 geweiht wurde, schreibt H. J. Sauermost; "Sie waren keine praktischen Bauleute, sondern hatten sich mit theoretischen Arbeiten zur Baukunst, als Mathematiker und Geometer ausgezeichnet. ... Das Dilettantentum der beiden – im praktischen Sinne – könnte mit eine Erklärung der ungeheuren Kühnheit des Baues sein, der sich bis heute einer wissenschaftlichen Einordnung mit gängigen Methoden entzieht.... Das Wunderbare ist das Allumfassende, das Geschlossene, das Hermetische." Eine vielleicht drollig anmutende Variante sind übrigens die Schildkröten, die in der mittelalterlichen Kunst gelegentlich als Weltsymbol gebildet wurden: die vier Richtungen, in die die Beine zeigen, symbolisieren die Erde, der Panzer symbolisiert die Himmelskuppel.

Symmetrie

In der Hagia Sophia ist die vertikale Mittelachse, die sozusagen Himmel und Erde verbindet, fundamental für das Raumerlebnis. Der Grundriss unserer Kirchen ist hingegen normalerweise spiegelsymmetrisch, mehr oder weniger vorwärtsgerichtet, mit Anklängen an die menschliche Gestalt und an die Kreuzform. Der Beter kann seinen Körper im traditionellen Kirchenbau gewissermaßen auf diesen Grundriss projizieren. In manchen modernen Kirchenbauten wird ihm durch bewusste Asymmetrie (etwa in der Wallfahrtskirche von Ronchamps) oder durch Aufstellung des Altars in der Mitte des Kirchenraums (etwa in der Kirche am Georgenberg in Wien Mauer) diese Möglichkeit genommen. Zu spüren, dass dieses Nehmen gleichzeitig auch ein Geben ist, ist eines der großen Erlebnisse, die moderne Kunst gerade dem Christen ermöglicht.

Variation

Die geometrische Form kann sich in der Architektur immer wieder in ihrer vollen Reinheit entfalten. In der Malerei sehen wir viel öfter ein subtiles Spiel, in dem sich der Maler an die reine Form annähert, sie aber nicht voll verwirklicht. Ein in seiner Art unüberbietbares Meisterwerk allerersten Ranges ist das sog. Dattelpflaumenbild (Kaki-Früchte) von Mu-ch'i. Mu-ch'i war buddhistischer Mönch und lebte im 13. Jahrhundert in China. So wie fast alle seine Werke befindet sich dieses Bild in einer japanischen Sammlung. Es ist kein "Museumbild", sondern ein Meditationsbild, dessen unerschöpflicher Reichtum gleichzeitig sein Geheimnis ist, das sich beim stillen Betrachten langsam, doch eben nur teilweise enthüllt.

Gestalten

Es fällt vielen Menschen nicht leicht, vor einem leeren Blatt Papier, vor einer leeren Leinwand mit dem Zeichnen oder Malen (oder auch mit dem Schreiben) zu beginnen. Das ist nicht verwunderlich, denn das Schöpferum des Menschen hat seinen Ausgangspunkt nicht im Nichts, sondern in einer Wirklichkeit – vielleicht in einer strukturierten, vielleicht auch in einer chaotischen Wirklichkeit. "Ich werde nicht ermangeln,... eine neuerfundene Art des Schauens herzusetzen, die zwar klein sein und sich fast lächerlich ausnehmen mag, aber doch sehr brauchbar ist, den Geist zu verschiedenen Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bedeckt sind oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhaftige Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst. Es tritt bei derlei Mauern und Gemisch das Ähnliche ein wie beim Klang der Glocken, da wirst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wiederfinden können, die du dir einbildest." Das ist ein Zitat aus Leonardos "Trattato della pittura" (Abhandlung über die Malerei), wo auch auf "Die Asche im Feuer, die Wolken, oder Schlamm und andere solche Stellen" verwiesen wird, mit der Begründung: "Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach." Die Methode, die Leonardo angibt, ist in dieser Form seine ganz persönliche Methode – auch wenn sie etwas enthält, das man als allgemeingültig bezeichnen und vielleicht auch auf eine Formel bringen kann: "Vom Chaos zum Kosmos". Sie wird den einen mehr, den anderen weniger ansprechen. Der Maler und Kunstpädagoge Johannes Itten (1888-1967) hat einen allgemeingültigen Zugang gesucht. Er unterschied drei Weisen des Gestaltens:

- impressiv, ausgehend von dem, was man sieht
- konstruktiv, ausgehend von dem, was man weiß
- expressiv, ausgehend von dem, was man empfindet.

Diese drei Weisen des Gestaltens sind universell; sie sind nicht auf einzelne Kunststile oder Epochen beschränkt (z.B. Impressionismus, Konstruktivismus, Expressionismus). Von Kunstwerk zu Kunstwerk (aber auch von Betrachter zu Betrachter !) variiert die Schwerpunktsetzung allerdings ganz erheblich. Heute scheint es vielfach ganz selbstverständlich zu sein, dass ein Künstler seine Gefühle ausdrückt. Das wird im expressiven Gestalten am unmittelbarsten verwirklicht. Der Maler Caspar David Friedrich (1774-1840) hat im Sinn der "inneren Wahrheit" gefordert, nicht zu malen, was man "vor sich" sieht, sondern was man "in sich" sieht. Die altägyptischen Künstler haben konstruktiv gestaltet: Augen und Schultern in Vorderansicht, Umriss des Kopfs im Profil, Beine im Profil. (Für die Darstellung von Statuen und Mumien galten allerdings andere Gesetze!) Im Sinne der sogenannten "Bedeutungsperspektive" werden bedeutende Menschen größer dargestellt als unbedeutende. Auch Kinderzeichnungen sind konstruktiv gestaltet, und es bedarf langer und beharrlicher Übung und/oder einer tiefen umfassenden Entspannung, wenn man sich im Malen ganz vom Konstruktiven lösen will. Der Impressionismus hat in gewisser Weise absichtlich beim Malen auf das Gestalten verzichtet – oder muss man nicht besser sagen, er habe so getan, denn der Mensch kann sich nie ganz von seiner Subjektivität lösen, er kann letztlich gar nicht anders als gestalten. Eine genauere Betrachtung vieler Meisterwerke des Impressionismus zeigt, dass der Künstler auch in dieser Malerei weit über das hinausgeht, was mit den Augen zu sehen ist. Auch in der impressionistischen Kunst ist eine Umsetzung, eine Abstraktion und eine Selektion im Spiel. Selbst der Impressionist zeigt nicht eine 'gespiegelte', sondern eine 'verwandelte' Wirklichkeit. Sogar beim Fotografieren, das eine mechanische Form des impressiven Gestaltens ist, drückt die Persönlichkeit des Fotografen dem Bild mehr oder weniger ihren Stempel auf.

Eine literarische Form, die dem impressiven Gestalten entspricht, ist der Haiku, ein siebzehnsilbiges Gedicht (5 +7+5 Silben), das bewusst auf jeden Gedanken, jede Metaphorik, jede Interpretation der Wirklichkeit verzichtet, so als wäre die sinnlich erfassbare Wirklichkeit die letzte Realität. Zwei Beispiele in deutscher Übersetzung:

"Leuchtender Herbstmond / Nebel am Fuß der Berge / Dunkelheit über den Feldern"
(Japanisch)

"Man schrieb ihm die Schuld zu. / Er fühlte sie nicht, / aber er bekannte sie."
(Dag Hammarskjöld)

Wie die Tannenscheite im Hof ...

In der Studie „Die Mappe meines Urgroßvaters“ beschreibt der Schriftsteller Adalbert Stifter ein Kindheitserlebnis:

Ich denke noch klar eines Wintermorgens, an dem man daran ging, das Ungeheuer eines weichen Schreines mit Äxten zu zerschlagen, das seit Kindesdenken prangend mit dem eingelegten Worte „Zehrgaden“ wie ein Schloss neben der Küche gestanden war, und ich weiß noch heute recht gut, wie ich damals als winziges Kind einen beinahe bitteren Schmerz empfand, als der wunderbare kaffeebraune Berg vor mir in lauter schnöde Späne zerfiel, im Innern zu höchster Überraschung so gewöhnlich weiß, wie die Tannenscheite im Hofe. Lange nachher hatte ich immer ein Gefühl verletzter Ehrfurcht, so oft ich die große lichte Stelle an der Mauer sah, wo er gestanden war.

Die Überraschung des kleinen Kindes ist verständlich: Das Alte ist gewöhnlich nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich alt geworden. Wenn ersichtlich wird, dass das nicht notwendig so sein muss, wirkt es wie ein Wunder. Aber dieses Wunder ist eines, das im Leben gar nicht so selten vorkommt. Und es ist vielleicht gerade das Wunder der großen Kunst, alt werden zu können und im Inneren jung und frisch zu bleiben, „so gewöhnlich weiß, wie die Tannenscheite im Hof“.

Was schwingt doch in dieser kurzen Episode mit: der Respekt vor dem Alten, auch das Bewusstsein seiner Bedrohung und ein Schmerz über all das was verloren ging weil es nicht mehr brauchbar war oder schlicht Platz machen musste, vor allem aber auch dieses „Gefühl verletzter Ehrfurcht“, das der Dichter nennt, aber nicht weiter beschreibt.

Ein „Gefühl verletzter Ehrfurcht“ stellt sich oft ein, wenn, wie Adalbert Stifter es nennt „Gedenksachen allgemach den Weg der Zerstörung und Vergessenheit“ gehen: Kleider, Möbel, Bücher, Aufzeichnungen, Fotografien. In diesem Gefühl schwingt die Erfahrung mit, dass die Dinge der Zerstörung und Vergessenheit auf Dauer nichts entgegensetzen können.

Ein „Gefühl verletzter Ehrfurcht“ stellt sich auch in einer ganz anderen, aber auch ganz und gar verwandten Situation ein, nämlich wenn von Dingen die äußeren Spuren ihres Alters entfernt werden und sie dadurch von ihrer Aura einbüßen. Gerade bei alten und altvertrauten Kunstwerken kann es geradezu verstörend wirken, wenn sie in unerwarteter Frische erstrahlen: die Fresken der Sixtinischen Kapelle von Schmutz und Russ befreit, die Gemälde von Rubens von nachgedunkeltem Firnis befreit, die Musik von Bach und Mozart in kleiner Besetzung mit Originalinstrumenten musiziert. In diesem Gefühl schwingt die oft mit leisem Erschrecken verbundene Entdeckung mit, dass die Dinge ihre Aura des Altehrwürdigen nur wie ein Gewand tragen.

Wenn das Neue, das Junge im Alten hervorbricht, fällt etwas von der Ehrfurcht vor dem Alten weg und weicht dem Staunen über das Unverbrauchte. Dieser ambivalente Vorgang, in dem sich die entzückte Verwunderung mit der Ernüchterung mischt, ist es, in dem ich etwas vom Wesenskern der Tradition sehe.

Denn Tradition ist nicht ein Respekt vor der Patina, sondern der Sinn für die Schichten darunter. Tradition kann doch auch bedeuten, genauso viel Sinn für das Neue zu haben wie die Alten ihn hatten. Und der Künstler soll doch nicht etwas schaffen was vom vorneherein so alt aussieht wie das Alte, sondern etwas was so jung und zukunftssträchtig ist wie das Alte in der Zeit als es aus einer Inspiration heraus ersonnen und verwirklicht wurde.

Wie die Alten Neues geschaffen haben und wie sie mit dem umgegangen sind, was in ihrer Zeit schon alt war, ist in aller Regel bedenkenswert, oft auch nachahmenswert:

- ⇒ Wie sie es erspürten, wann die Zeit einer Ausdrucksform abgelaufen war, denn sie wussten: Indem man etwas auswalzt, tut man ihm nichts Gutes.
- ⇒ Wie Künstler auch in Kulturen mit einem „langen Atem“ wie der der Alten Ägypter und der des Mittelalters ihre Ausdrucksformen (ich denke, dass ich nicht übertreibe) von Jahrzehnt zu Jahrzehnt erneuert haben.
- ⇒ Wie sich die Künstler oft um Stilreinheit bemühten, wie sie aber auch oft im Gegenteil auf die Stilreinheit verzichteten und „Meisterwerke des Diachronen“ schufen. So besonders im Kirchenbau, wenn Romanik, Gotik, Barock und spätere Stile organisch „zusammenleben“.
- ⇒ Wie manche Künstler neben den aktuellen auch ältere Ausdrucksweisen gepflegt und souverän beherrscht haben. So zu Monteverdis Zeit die von den Älteren übernommene „prima practica“ und die moderne „seconda practica“. So bei Bach ein Miteinander von Altem und Neuem, das nicht einfach ein Stilgemisch ist, sondern ganz eigentlich „sein Stil“.
- ⇒ Wie Künstler immer mit Takt das Alte in bestimmten Bereichen unangetastet ließen, während sie gleichzeitig in einem neuen Bereich schöpferisch tätig wurden. So das gregorianische Proprium der Messe, das ab einem bestimmten Zeitpunkt weitgehend als abgeschlossen und „sakrosankt“ betrachtet wurde, während der schöpferische Impuls sich dem Ordinarium zuwandte.
- ⇒ Wie die Kunstschaffenden das universell Gültige aus einer jeweils voll entwickelten, individuellen und unverwechselbaren Persönlichkeit entfalteten, und das Zeitlose aus einer voll entwickelten Aktualität.
- ⇒ Wie sie vorgingen, wenn sie frühere Formen zitierten – eine heikle Sache, die viel Taktgefühl verlangt.

All das ist kein Versuch, eine mehr oder weniger originelle Kunstdoktrin zu entfalten, sondern eher eine persönliche Erfahrung, die ich formulieren oder eventuell auch teilen möchte. Vielleicht ist dabei durchgeschimmert, dass ich zu den Werken der Alten eine Haltung habe, die der eines Künstlers zu seinem eigenen neuen Werk ähnelt und das Alte gewissermaßen trotz seines Alters so sieht als wäre es neu: denn im Moment des Schaffens war auch das, was jetzt alt ist, noch ein Anfang und ein Wagnis, eher noch eine Hoffnung als eine Erfüllung, eher noch eine Erwartung als eine Vollendung.

Die christliche Bilderwelt

Die christliche Bilderwelt ist reich, ja man kann sagen „überreich“: Jesus, Maria und Josef, die Engel und Heiligen, ja sogar Gottvater als alter Mann und der Heilige Geist als Taube werden uns da präsentiert. Diese Bilder schaffen eine Vertrautheit, die mich nachdenklich macht. Und für jemanden, der diese Bilderwelt nicht kennt, wird sie verwirrend und anstrengend sein.

Merkwürdigerweise gibt es gerade bei der christlichen Bilderwelt ein ähnliches Problem wie bei avantgardistischer Kunst: Ohne Erklärungen scheint es unmöglich zu sein, das Kunstwerk zu verstehen. Und wenn eine Erklärung geliefert wird, dann bleibt ein Unbehagen, dass eine Erklärung nötig war.

Die christliche Bilderwelt kann aber auch Neugier wecken, und in einigen wenigen Glücksfällen, von denen man meist nur träumen kann, gelingt es ihr, *das* große religiöse Gefühl zu wecken, nämlich die Sehnsucht. Und so schließe ich mit einem Wort des Heiligen Augustinus, dem die Sehnsucht wohl zum bestimmenden Lebensgefühl geworden ist: „Die Sehnsucht gibt dem Herzen Tiefe.“