

THEOLOGISCHE REVUE

116. Jahrgang

– Juli 2020 –

Wenzel, Knut: Die Wucht des Undarstellbaren. Bildkulturen des Christentums. – Freiburg: Herder 2019. 367 S., geb. € 40,00 ISBN: 978-3-451-30985-4

Bilder der Kunstgeschichte (und der Bildgeschichte vor dem Zeitalter der Kunst) sind im Christentum keine Medien, die als sekundäre, neutrale Mittler Botschaften an die Adressaten bringen. Bilder sind mehr. Sie werden – nicht nur im Christentum – weder ganz von ihrem Inhalt beherrscht noch sind sie ganz ohne Einfluss auf die Inhalte, die sie vermitteln. Bilder ziehen Inhalte mit Affinität zum Visuellen an; Inhalte von imaginativer, anschaulicher, metaphorischer Prägung finden ihre adäquate Artikulation in bildlichen Formen. Auch religiöse Vorstellungen suchen insofern die Nähe bildsprachlicher Repräsentation. In den „Bildkulturen des Christentums“ wird diese Nähe bereits früh theologisch bedacht: Die Ausbildung christlicher Bildsprachen geht mit dem Streit um die theologische Rechtfertigung der Bilder einher. Bilder sind theologisch prekär, obwohl und gerade weil sie eine genuine Ausdrucksform des Christlichen darstellen. Die Konvergenz von Form und Inhalt der Vermittlung als Thema der Theologie des Wortes bedarf der Ergänzung durch die Bildtheologie.

Knut Wenzel entwickelt diese Bildtheologie auf zwei Bildfeldern, auf denen religiöses Thema und christliche Bildsprache in ihrem verbindenden Ursprung versammelt sind. Man denkt zuerst an das Christusbild, das früh die Frage nach der Legitimation von Bildern im Christentum an sich gezogen hat, begleitet von christologischen Debatten um das Bild des unsichtbaren Gottes (Kolossierhymnus), den Topos der Inkarnation, die Zwei-Naturen-Lehre. Von hier aus hätte man sich einen zweiten Gang theologischer Bildbegründung im Horizont des Sakramentalen vorstellen können, insbes. der Eucharistie, die christliches Bildverständnis wie christliche Bilderwartungen durch das gesamte Mittelalter bis in die Neuzeit hinein wesentlich geprägt hat. Doch W. scheint diese Spur letztlich dem christologischen Bildfeld zuzuschlagen, um stattdessen in einem anderen Themenkreis fundamentale bildtheologische Fragen zu verfolgen: Noch vor die Christologie setzt W. das mariologische Paradigma des christlichen Bildes.

Einerseits gründet die Bildwürdigkeit Mariens im christologischen Dogma der *Theotokos*, andererseits verselbstständigt sich das Marienbild von dort aus in der nuancenreichen Vielfalt unterschiedlicher Frömmigkeitsformen, bevor diese schließlich selbst wiederum zum Anlass für die Ausbildung mariologischer Lehrentwicklungen werden. Während die christologische Bildbegründung sich nicht zuletzt an den christologischen Grundtheoremen abarbeitet, steht das Paradigma des Marienbildes primär im Spannungsbogen der Andacht. Daraus resultiert noch kein Gegensatz zwischen Christus- und Marienbild, zumal sich zahlreiche Bildwerke, die W. analysiert, auf der Schnittlinie zwischen beiden Paradigmen bewegen. Gleichwohl erscheint die Unterscheidung in bildtheologischer Hinsicht signifikant.

W.s Studien, die auf zwei Vorlesungen über „Bildkulturen des Christentums“ zurückgehen, ist neben der Einleitung ein „Anweg“ (9–17) vorangestellt, der die spezifischen Valenzen des Bildes im marianischen wie im christologischen Zusammenhang skizziert: Nicht als Dogmatik eigener Art werden die Bilder betrachtet, sondern als „Weg von der Dogmatik zur Fundamentaltheologie“, in „einer Dynamik der Öffnung“ (11). Bilder entfalten keine Lehre, sondern sprechen „von einer Geschichte der Präsenz“ (12), deren Stationen „nicht unabhängig von ihnen, sondern nur in ihnen antreffbar“ (13) sind, freilich in vermittelter Form, als das „von den Bildern Be-Deutete, Be-Zeichnete und damit in Differenz Identifizierte“ (ebd.). Während Mariendarstellungen die spezifisch bildliche Medialität der Präsenz der Dargestellten in den Vordergrund stellen, fokussiert das Christusbild die Evidenz von Wahrheit, wie sie sich im Bild gibt und zugleich entzieht. Beide sieht W. durch die bildgeschichtliche Errungenschaft des Gesichts verbunden, die zum christlichen Bildprinzip avanciert und das Christentum als „Gesichtwerdung der Schrift“ (24) bestimmt. Noch die ästhetischen Kategorien der Schönheit folgen diesem Prinzip: Insofern die Anziehungskraft des Gesichts uns das, was wir sehen, erfahren lässt als das, von dem wir angesehen werden und das sich darin jeder Verfügbarkeit entzieht. Seine Betrachtung konstituiert den „Selbstvollzug des Subjekts“ (35) im Grundakt des Glaubens (*fides qua*).

So beginnt W. sein Kap. über die Gestalt der Maria nicht mit Glaubenssätzen (*fides quae*), sondern mit Beschreibungen von marianischen Räumen, Räumen der Mariengestalt wie der Marienverehrung, exemplarisch in den Marienerscheinungen der Bernadette Soubirous in der Grotte von Lourdes. Es sind Räume unterschiedlichen Charakters, Zwischenräume und Räume des Übergangs, auch der unverrechenbaren inneren Erfahrung als „subjektive Selbstermächtigung“, die eine „unerwartete Modernität“ birgt (51). Gleichzeitig sind es Räume einer niemals wirklich adäquaten Auslegung der unfassbaren Erfahrung, nicht auf Definitionen hin angelegt, sondern auf die vielfältigen Ableitungen diverser Formen der Frömmigkeit. Zu ihnen gehören weitere „Ikonotypen“ des Marienbildes: Allen voran die Immaculata, dann auch Verkündigung, Sacra Conversazione und Himmelfahrt. W.s Begriff des „Ikonotyp“ signalisiert ein Surplus der Bildwerke gegenüber den Kapazitäten der ikonographischen Methode. Die bildtheologische Betrachtungsperspektive hat – jenseits kunsthistorischer Methodologie – ihr Kriterium in der Evidenz der Einsichten, die sich aus der Betrachtung der Werke gewinnen lassen. Ein kunstgeschichtliches Kriterium obwaltet dabei unthematisch: Der Schwerpunkt der Auswahl liegt bei Werken der südeuropäischen Malerei des 15. bis 18. Jh.s.

Der zweite Flügel des „Diptychons“ (9) dieses Buches ist der Christusgestalt gewidmet. W. fokussiert die Motivkreise des Antlitzes, des Körpers und des Kruzifixes. Die Bildsprache des Antlitzes Christi bewegt sich zwischen dem Anspruch eines wahren Bildes des undarstellbar Absoluten und der Authentizität des Portraits, wie W. im Ausgang bei Dürers Selbstbildnis von 1500 erläutert. Körper und Kruzifix kommen dort zur Geltung, wo W. das christliche Historienbild hinter die schlichte Illustration biblischer Texte auf die Teilhabe an den „Mysterien des Lebens Jesu“ zurückführt, „an der leiblich-konkreten Präsenz des Gottmenschen in ihrer unverkürzten Dimension“ (231f; vgl. 301f). Dieser Gang führt zu Darstellungen der Taufe Jesu und zu der aus verschiedenen ntl. Bedeutungsfacetten zusammengesetzten Gestalt der Maria Magdalena, der die Explikation der leiblichen Begegnung mit dem Fleisch gewordenen Gott aufgetragen ist. An Darstellungen des Gekreuzigten aus der Frühen Neuzeit interessieren W. (deshalb) insbes. unterschiedliche Strategien der körperlichen Begegnung im Andachtsbild. Von dort aus führt der Weg zu Bildern der letzten

Station im Leben Jesu: zum Leichnam in den Armen der Mutter und zum toten Jesus im Grab, schließlich zum Körper des Auferstandenen in den Begegnungen der Emmaus-Perikope sowie mit Maria Magdalena und Thomas.

W. zeigt eindringlich das Potential von Kunstwerken als Quellen theologischer Erkenntnis auf. In der Erörterung einzelner Bildwerke, aber durchaus auch über sie hinaus, erschließt er signifikante Schnittmengen zwischen religiösen und ästhetischen Vorstellungsformen. Während dieses Verfahren in der Christologie deren oft genug marginalisierte bildgeschichtliche Perspektiven freilegt, beeindruckt W.s Buch besonders durch seine bildtheologischen Expeditionen in die Mariologie als Quellort bildlichen Denkens in der Theologie. In W.s bildtheologischem Verfahren zwischen Dogmatik und Fundamentaltheologie hat die Wahl des Bildwerks stets den Charakter eines glücklichen Fundes, der sich in perspektivenreichen Einsichten bewährt. Alex Stocks Verfahren der Poetischen Dogmatik klingt hier an (vgl. 346, Anm. 167). Allerdings gibt bei W. nicht das von der Liturgie ausgeworfene Netz das Feld möglicher Konstellationen von einzelnen Fund- und Erinnerungstücken vor, vielmehr markieren die Bilder Orte von Tiefenbohrungen mit dem Ziel, durch die Betrachtung der Werke zu Grundeinsichten vorzustoßen, die sich zu mariologischen bzw. christologischen Befunden fundamentaltheologischer Art entwickeln lassen – als Erweiterung und kritische Kommentierung dogmatischer Diskurse.

Es geht um das Projekt eines *imaginären Museums* (André Malraux) der Sammlung und Präsentation mariologischer bzw. christologischer Entdeckungszusammenhänge. Für ein solches Museum wäre freilich etwas mehr kuratorische Sorgfalt wünschenswert. Angaben zu Material und Maßen der besprochenen Werke helfen dem Leser beim Sprung von der Abbildung zur Vorstellung vom Bildwerk selbst; auch farbgetreue Abbildungen könnten dazu beitragen. Ein Verzeichnis der besprochenen Werke ist hilfreich, wenn es nach ikonographischen Motiven sortiert ist statt nach den – meist zufälligen – Titeln. Nicht alle betrachteten Werke werden der Abbildung gewürdigt. Der Gang durch die Bildersäle dieses imaginären Museums verarbeitet erkennbar kunstgeschichtliche Forschungen in weitaus höherem Maße, als der leserfreundlich sparsame Fußnotenapparat und das Literaturverzeichnis verraten. Der Verzicht schafft klare Strukturen, lässt aber auch methodische Eckpunkte im Dunkeln, etwa: Welche bildtheologischen Erwartungen knüpft W. immer wieder an stilgeschichtliche Kategorien (Renaissance, Manierismus, Barock)? Deren erkenntnisleitende Dispositionen werden nicht hinterfragt. Die Theorien des *iconic turn*, die W. aufruft, bleiben – mit Ausnahmen – in ihrem Profil zu allgemein, als dass sie W.s methodische Vorliebe für die Ikonographie befragen könnten. Das nachdrückliche Plädoyer für die „subjektive Selbstermächtigung“ hätte eingehendere bildtheologische Erläuterungen verdient.

Über den Autor:

Reinhard Hoeps, Dr., Professor für Systematische Theologie und ihre Didaktik an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster (hoeps@uni-muenster.de)