

Reinhard Hoeps

Archetypen und Bilder der Dinge

Zur Konstitution von Bedeutung in Symbolen und in Werken der Bildenden Kunst

I

Der nicht nur auf die Religionspädagogik beschränkte Siegeszug des Symbolischen ist erklärlich vielleicht im letzten daher, weil im Symbolisieren in der Welt eine an den Menschen gerichtete Sprache entdeckt wird. Vermag man das Sichtbare zu durchdringen auf tiefere Schichten, gelangt man zugleich zu ebenso tiefen Schichten menschlichen Daseins, die geheime Verbindung zwischen Verfaßtheit der Welt und fundamentaler anthropologischer Bestimmung. Sie unter der Kruste von Zweckrationalität, Zivilisation und den daraus hervorgehenden Sehgewohnheiten freizulegen, verheißt deshalb die doppelte Erkenntnis, sowohl die Dinge als auch den Menschen zu verstehen, ja vielleicht darüber hinaus vor allem ein höchstes Drittes: die prästabilisierte Entsprechung, Harmonie und Einheit von Welt und Mensch. Sie war und ist - so behaupten die Symbole - subkutan immer vorhanden, wurde aber im Zeichen des zivilisatorischen und technischen Fortschritts achtlos verschüttet und so an der Entfaltung ihrer Wirksamkeit gehindert. Die metaphorische Verwendung archäologischer Terminologie in den Symboltheorien faßt den Prozeß der Erkenntnis als ein Durchbrechen der Oberfläche und als ein Hinabsteigen und den Gegenstand dieser Erkenntnis als eine tiefste Schicht, in der alles gründet. Darin scheinen sich die besonders erfolgreichen Symboltheorien tiefenpsychologischer und ethnologischer Provenienz bei allen Differenzen einig zu sein: Das symbolische Verstehen steigt hinab zum Archetyp.

Die Dinge der Wirklichkeit wie auch menschliche Rituale, Erzählungen und andere Ausdrucksformen gelten danach als Spiegelungen und Abschattungen dieser an sich anschauungslosen Ursprungsschicht, Sinnbilder, insofern sie den einen und einzigen Welt- und Menschheitsgrund in die Sphäre des Sichtbaren projizieren und dem Erkenntnisstreben so Einstiegsöffnungen für den Weg in die Tiefe bieten. Das Sichtbare dient dem Wirklichkeitsgrund durch abgeschwächte Darstellung als Repräsentation.

Diese Denkfigur paßt gut in einen religionsphilosophischen Hintergrund christlich-platonistischer Prägung: Die Erkenntnis des Sichtbaren führt - recht vollzogen - aus dieser Welt hinaus in die des Unsichtbaren, die zugleich Ursprung der sichtbaren ist. Die christliche Religionsgeschichte kennt eine Vielzahl von Theoremen und Bildern zur Beschreibung dieses Weges. Das Konzept des Archetyps bietet so eine auch wissenschaftlich angesehene Theorie, vor der diese christliche Vorstellungswelt neue Plausibilität zu gewinnen hofft. Es wird deshalb in diesem Zusammen-

hang als Aufgabe der Theologie wie auch insbesondere der Religionspädagogik angesehen, den Bilderschatz christlicher Geschichten, Rituale und Denkmäler im Kontext solcher Symboltheorien zu interpretieren.

Um den Weg vom Sichtbaren zum Unsichtbaren zu weisen, werden auch in der Religionspädagogik nicht selten Werke der Bildenden Kunst herangezogen. Sie scheinen mit den Symbolen den Modus des Verweisens zu teilen: Beidemal sind es Bilder, die etwas darstellen, den Blick gefangen nehmen, um ihn an ein hinter ihnen Liegendes weiterzuleiten. Kunstwerke scheinen darüber hinaus den Symbolen besonders nahe, weil sie einem Etwas Bedeutung verleihen, ohne es begrifflich zu fixieren, und damit der Unergründlichkeit des Bedeuteten Geltung verschaffen. Daß Kunstwerke über eine Tiefe verfügen, die mit Worten nicht einzuholen ist, daß sie im Gegensatz zur Eindeutigkeit der Begriffe vielschichtig sind, in all dem scheinen sie der Logik der Symbole zu folgen, die ihren einen und unerreichbaren Weltgrund oder Archetyp ebenfalls umspielen und ihn so anzeigen, ohne ihn endgültig zu fassen.

Allerdings muß bei der Beschäftigung mit Kunstwerken auffallen, daß in jüngerer Zeit diese selben Attribute Werken zugeschrieben werden, die jede Verweisungsfunktion vermissen lassen und gerade darin als Exponenten moderner Kunst gelten. Monochrome Flächen, roh belassene Materialstücke, unentzifferbare Kritzeleien: Bieten solche künstlerische Arbeiten noch Anhaltspunkte für die Bemühungen um ein Verstehen? Entspricht das überhaupt noch den Maßstäben von Kunst? Und vor allem: Sind solche Bilder nicht für das theologische und in besonderer Weise für das religionspädagogische Geschäft der Vermittlung einer Botschaft gänzlich ungeeignet, weil sie entweder auf die Tiefe des Nichts oder auf ein unabsehbares Chaos oder auch gar nicht verweisen? Wäre das dann nicht ein Grund, sich der bilderstürmerischen Tradition des Christentums zu erinnern oder wenigstens moderne Kunstwerke aus der Glaubensvermittlung zu verbannen?

Ich möchte im Folgenden den modernen Bildgestalten und den in ihnen sich manifestierenden künstlerischen Konzeptionen anhand einer stark komprimierten Entwicklungslinie nachgehen mit der Absicht, wenigstens exemplarisch und in Grundzügen die bemerkenswerte Zäsur in der Kunstgeschichte zu Beginn unseres Jahrhunderts nachzuzeichnen. In weiteren Schritten will ich versuchen, einige Konsequenzen daraus für den Symbolbegriff insbesondere in seiner theologischen Nuancierung zu skizzieren.

II

Die Beobachtung der Abwesenheit von Bedeutung, die das Bildverstehen des symbolisierenden Typs vor modernen Werken macht, betrifft keine Marginalie, sondern zielt auf Wesenszüge moderner Kunst. Gerade

darin kann diese aber auch auf eine lange Tradition zurückblicken. Schon früh schlichen sich Lücken in das Bedeutungsgeflecht der Werke ein. Auch angesehene Bilder haben zuweilen Nischen, aus denen die Bedeutungslosigkeit hervorlugt. Das Beispiel der Verkündigung von Rogier van der Weyden (Abb.1)¹ mag das zeigen.



Abbildung 1: Rogier van der Weyden, Verkündigung, um 1435, Öl auf Holz, 86x93cm, Paris, Louvre

Dieses Bild als Darstellung der Verkündigungsszene zu erkennen, setzt bereits eine weitgehende Realisierung des repräsentierenden Verweisungssystems voraus, das Erwin Panofsky in der Stufenfolge von vorikonographischem Sehen, Ikonographie und Ikonologie beschrieben hat²: Auf der vorikonographischen Ebene realisiert man bestimmte Formzusammenhänge etwa als Personen, die sich vor dem Hintergrund von Lk 1,26-38 ikonographisch als Gabriel und Maria identifizieren lassen. Erst die daran sich anschließende ikonologische Betrachtung erschließt eigentlich die Bedeutung des Bildes, insofern sie die Darstellung nicht nur auf ihr Thema beschränkt, sondern sie als dessen besondere Ausge-

1) Um 1435, Öl auf Holz, 86x93cm, Paris, Louvre.

2) Vgl. E. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: E. Kaemmerling (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem Bd.1: Ikonographie und Ikonologie, Köln 1979, 185-206; ders., Ikonographie und Ikonologie, in: ebd., 207-225.

staltung begreift, so etwa in der Einschreibung eines bestimmten Humanitätsideals durch Zentralperspektive, natürliche Beleuchtung und zeitgenössisches Interieur, wodurch das allgemeine Thema seine spezifische Formulierung erfährt.

Vielleicht reicht der Standard religionspädagogischer Bildinterpretationen des symbolisierenden Typs bisweilen auch nur bis zur ikonographischen Ebene, wenn man sich mit dem Entziffern der dargestellten Gegenstände begnügt: So steht die Lilie für die Jungfräulichkeit Mariens, das geöffnete Fenster für die Ankunft des Engels von außerhalb, der Schrein mit der leicht geöffneten Tür für das Geheimnis, das Maria widerfährt. Den Sinn des Bildes zu verstehen macht jedoch noch weitere Schritte erforderlich, wie Panofsky sie unter dem Begriff der Ikonologie beschreibt, aber im übrigen darüber hinaus auch noch solche, die den kompositorischen Zusammenhang der Bildelemente und das darin sich äußernde Beziehungs- und Spannungsgefüge analysieren.

Ohne diese Interpretationsverfahren im einzelnen durchzuführen, gerät bei der oberflächlichen Übersicht bereits eine Stelle im Bild in den Blick, die das oft als so universal angesehene Verfahren Panofskys aussparen muß: die Glasflasche mit den beiden Früchten auf dem Sims oben links im Bild. Vom Flächenanteil her betrachtet, den dieses Arrangement einnimmt, ist es ein Detail am Rande, jedoch steht es kompositorisch an exponierter Stelle, nämlich als höchster Punkt einer Diagonalen, die über die beiden „sprechenden“ Hände Gabriels und Marias bis zum aufgeschlagenen Buch in Marias linker Hand reicht. Vielleicht vermögen einige Interpreten auch in diesen Gegenständen noch eine ikonographische Bedeutung zu entdecken, aber der Verdacht drängt sich doch auf, daß sie damit eher vom Sog der Methode angezogen werden als sie die Plausibilität der Bildgestalt aufzeigen. Panofsky selbst hat vor solchen Arrangements die Grenzen seines Interpretationsverfahrens erkannt und sie - neben Landschaftsdarstellungen und gegenstandslosen Werken - von ihm ausgenommen³, obgleich auf vorikonographischer Ebene Gegenstände durchaus ausgemacht werden können.

Solche Arrangements heißen „Stilleben“, weil sie „Darstellung unbeweglicher, lebloser Gegenstände“⁴ und im ikonographischen bzw. ikonologischen Sinne sprachlos sind. Das hat ihre Darstellung nicht davor bewahrt, doch noch mit einer Bedeutung bedacht zu werden, wozu man die eigentümliche Leblosigkeit heranzog: „vanitas vanitatum“ und „memento mori“. Allerdings ist die ikonologische Methode der Bedeutungszu-

3) Vgl. *Panofsky*, Ikonographie und Ikonologie (s. Anm.2), 214.

4) *Jacob und Wilhelm Grimm*, Deutsches Wörterbuch Bd.X, Leipzig 1941, 3007. Zur kunsthistorischen Orientierung über Wesen und Geschichte der Stillebenmalerei vgl. den Katalog: *Stilleben in Europa*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster und Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1979-80.

schreibung hier bis an die Grenzen ihrer Selbstaflösung reduziert. Sie gelangt nicht mehr bis zur Bestimmung der Besonderheit in der Darstellung unter dem Horizont des Allgemeinen, sondern identifiziert im Ausbleiben aller Bestimmungsmöglichkeiten lediglich das allgemeine Thema.

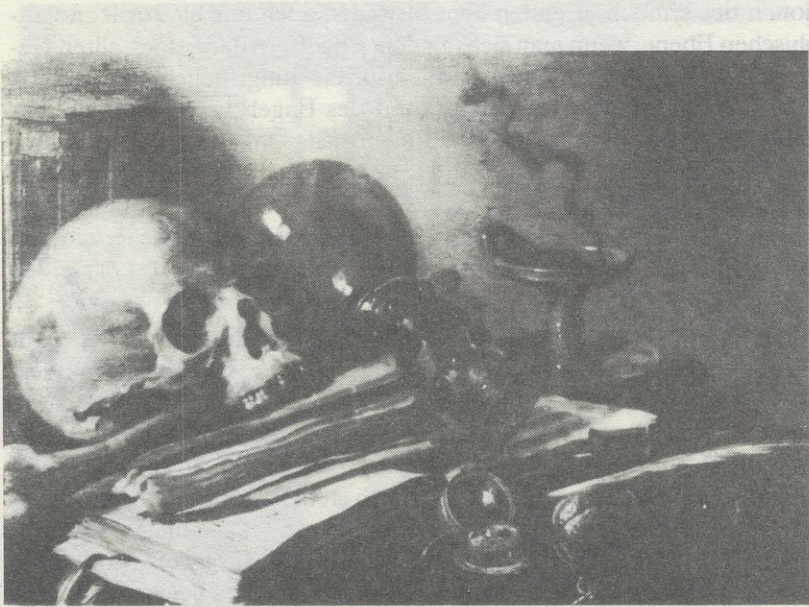


Abbildung 2: Pieter Claesz, Stilleben, 1656, Öl auf Eichenholz, 40 x 61 cm, Wien, Kunstmuseum

Und dies muß nicht einmal immer so beziehungsreich zum Ausdruck kommen wie etwa in einem Stilleben von Pieter Claesz (Abb.2)⁵, in dem das ganze ikonographische Repertoire der Vergänglichkeit aufgeboten wird, ohne daß sich doch die Aussage eines dieser Elemente spezifisch von denen der anderen unterscheidet. Ein Stilleben wie das von Jean-Baptiste Chardin dagegen (Abb.3)⁶ verzichtet gänzlich auf solche Anspielungen und erhebt die Leblosigkeit der dargestellten Gegenstände unter anderen Aspekten zum Thema.

Vor diesem Bild wird exemplarisch deutlich, daß die Deutung einer Darstellung lebloser Dinge als „memento“ eine Stufe der Interpretation kennzeichnet, die bereits um Einiges von der konkreten Bildgestalt selbst entfernt ist. Zunächst einmal sind es ja Dinge, nämlich Gefäße und Früchte, die zur Erscheinung gebracht werden und deren Beziehung zu

5) 1656, Öl auf Eichenholz, 40x61cm, Wien, Kunstmuseum.

6) Ca. 1728, 56x46cm, Karlsruhe, Kunsthalle.

einem in solcher Weise allegorisierenden Modus von Bedeutung noch ganz unbestimmt ist.

Hier bitte das beigelegte Bild einkleben.

Abbildung 3: Jean-Baptiste Chardin, Stilleben, ca.1728, Öl auf Leinwand, 56x46cm, Karlsruhe, Kunsthalle

Diese leblosen Dinge, die im Bild auch noch ihrem alltäglichen Verwendungszusammenhang entzogen sind, entfalten ihre Wirkung allein aus ihrer Materialität und aus ihrer Form, wie sie an ihrer Oberfläche zutage treten. Es sind dies sinnlich erfahrbare Eigenschaften des Reflektierens, der Transparenz, der aus dem Inneren nach außen drängenden Körperlichkeit, des Glatten, des Runzligen. Die Qualität des Bildes besteht in erster Linie darin, diese Eigenschaften dem Sehen als zum Greifen nah erscheinen zu lassen und sie doch in unberührbarer Ferne zu halten. In dieser Distanz werden sie dem Betrachter präsentiert, ohne ihm ausgeliefert zu werden. Sie stehen zu ihm im grundsätzlichen Verhältnis des Gegenübers, verdanken ihre Dinglichkeit nicht seiner Ordnung zweckorientierter Verwendung. Vielmehr geht diese Dinglichkeit aus den gemalten

Korrespondenzen ihrer Oberfläche mit dem Licht hervor, und damit entsteht auch der Raum, in dem sie sich entfaltet. Insofern dieser Raum ihr nicht als Möglichkeitsbedingung subjektiver oder objektiver Art vorgegeben ist, sondern mit ihr entsteht, findet das Eigengewicht und das Ausdrucksvermögen der Gegenstände eine Bestätigung. Neben der Oberfläche aktualisiert es sich im Hinblick auf den Raum vor allem in der Relation der Dinge untereinander, die in ihren verschiedenen Körperlichkeiten miteinander korrelieren und sich gegeneinander kontrastieren und so aus einer Art labilem Gleichgewicht den Raum erzeugen und aufrechterhalten.

Liegt die Problematik des Stillebens darin, die Lebendigkeit lebloser Gegenstände zur Darstellung zu bringen, so beruht die Lösung dieser Aufgabe auf der bildnerischen Entwicklung der dinglichen Ausdrucksqualitäten. Chardins Werk sträubt sich gegen eine allegorisierende Deutung als „memento“. Die Beziehung zu Vorstellungen von Vergänglichkeit, die man nichtsdestoweniger in seinem Bild erkennen kann, verdankt sich nicht einer Übertragung und damit einer Abstraktion von den dargestellten Dingen, sondern scheint gerade in ihnen selbst auf: Indem sie zeigen, was sie sind, zeigen sie zugleich ihre Endlichkeit. Eines zusätzlichen Aktes verweisenden Bedeutens bedarf es dazu nicht.

Falls etwas Zutreffendes an der kunsthistorischen These ist, daß die Ausbildung des Stillebens zu einem eigenen Genre der Malerei als Ausflucht der Bilderlust vor einer protestantischen Ablehnung des christlichen Bildes zu verstehen sei⁷, dann haben damit auch grundsätzliche Differenzen unter den Methoden der Kunstinterpretation ihren religionsgeschichtlichen Hintergrund: Das Auslegungsverfahren des symbolisierenden Typs weiß sich in Übereinstimmung mit christlichen Glaubensgrundsätzen, insofern es im Sichtbaren nach Repräsentationen einer unsichtbaren Welt sucht. Das Stilleben fordert dagegen ein auf den Darstellungsgegenstand gerichtetes Procedere der Deutung, weil es die Repräsentation des Unsichtbaren im Bild nicht für orthodox hält und sich aus Motiven des Glaubens allein den Dingen der sichtbaren Welt zuwendet.

Es scheint, daß gerade von dieser Haltung ein Grundzug der künstlerischen Entwicklung zur Moderne seinen Ausgang nimmt. Die Hervorhebung der Dinglichkeit der Dinge ist einer der in der Kunstgeschichte zu beobachtenden Wege, auf dem die Künstler ihre Zweifel an der Vor-

7) „Dort, wo die Kirche bildfeindlich wurde, bemächtigte sich der Bildhunger des gesamten Gebietes der sichtbaren Welt. Den Malern, die nun frei waren von der Verpflichtung, zu erbauen und Andacht zu erwecken, erschien alles Erscheinende würdig, im Abbild aufbewahrt zu werden. Die Skala der Bewertung je nach der geistigen Bedeutsamkeit der Objekte verlor an Gültigkeit.“ (*M. J. Friedländer, Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag, Oxford 1947, 355*)

stellung einer glatten Zäsur zwischen Bedeutendem und Bedeutetem, zwischen Immanenz und Transzendenz artikulieren. Auch wenn dieser Weg schließlich in die Abweisung jeder Illustrations- und Repräsentationsfunktion und in das Ausbleiben jedes Gegenstandsbezuges mündet, so geschieht das doch nur, um das Bild selbst zu einem Gegenstand eigener Art zu erheben. Indem das Bild sich allein auf die ihm genuinen Möglichkeiten des Bedeutens konzentriert, geht es selbst in eine Weise des Dingseins über und steht damit im Erbe des auf die dinglichen Qualitäten des Darstellungsgegenstandes zielenden Stillebens.

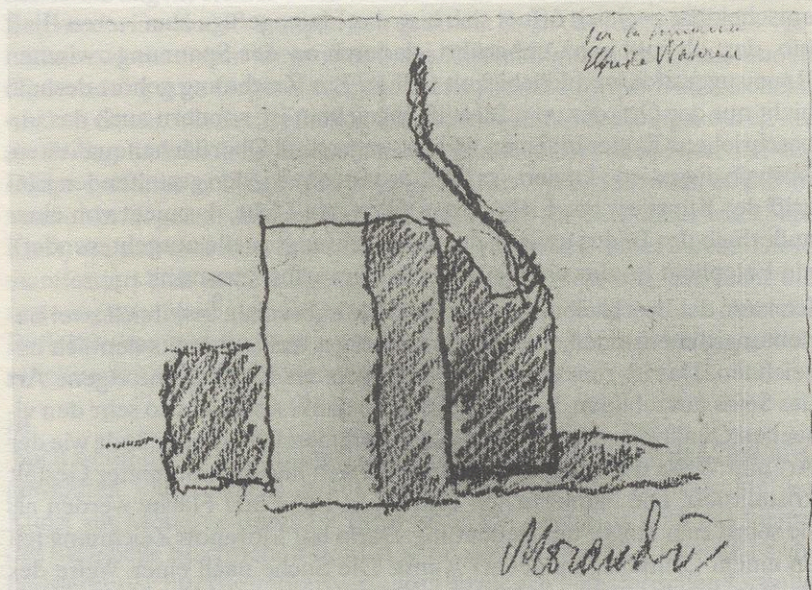


Abbildung 4: Giorgio Morandi, Natura Morta, 1963, Bleistift auf Papier, 12,2x16,6cm, München, Privatbesitz

Dieser Übergang vom Ding zum Bild läßt sich besonders eindrücklich im künstlerischen Schaffen von Giorgio Morandi beobachten, der zu einer Zeit, als sich die autonome Malerei bereits etabliert hatte, die Untersuchung dieses Schrittes mit großer Sorgfalt zum Thema seiner Arbeit erhob und dessen Implikationen vor allem in einer umfanglichen Reihe von Stilleben mit höchster Aufmerksamkeit nachging. Seine späte Zeichnung „Natura Morta“ (Abb.4)⁸ gibt das Inventar eines Stillebens in ei-

8) 1963, Bleistift, 12,2x16,6cm, Privatbesitz München.

gentümlich skizzenhafter Vorläufigkeit wieder. Linien und Schraffuren rufen nicht in Eindeutigkeit den Eindruck illusionistischer Tiefenräumlichkeit hervor, die Staffelung der in ihrer Individualität kaum zu identifizierenden Gegenstände ist zwar anschaulich zu realisieren, verbleibt aber in einer Ambivalenz zur Zweidimensionalität; die Dinge gehen in die Fläche des Blattes ein.

Vor dem Auge, das den Wegen des Lineaments folgt, bauen sich Räume und Konturen von Gegenständen auf und im nächsten Moment schon wieder ab zu Gunsten anderer, ohne daß sich eine bestimmte Konstellation als die richtige, letztlich gemeinte und dominante fixieren ließe. Was bleibt, ist die Erfahrung der potentiellen Gleichzeitigkeit der im Nacheinander vom Blick eingelösten Sehmöglichkeiten. Der fehlende linke Kontur des Flaschenhalses bezeichnet einmal einen Lichtreflex und unentscheidbar zugleich öffnet sich hier das Liniengefüge zum leeren Blatt hin, das, obwohl ganz unberührt, dadurch an der Spannung zwischen Raumsuggestion und Flächigkeit teilhat. Zur Zeichnung gehört deshalb nicht nur der Ort, der vom Bleistift gezeichnet ist, sondern auch das unbeschriebene Papier in seinen Abmessungen und Oberflächenqualitäten, weshalb dieses -so aktiviert- in der Lage ist, ohne jeden gestaltenden Eingriff des Künstlers das Licht darzustellen, ein Licht, das nicht von einer außerhalb des Bildes befindlichen Beleuchtungsquelle ausgeht, sondern ein Eigenlicht ist, das die Helle des Papiers selbst ausstrahlt.

Ich kann die Beschreibung an dieser Stelle abbrechen⁹⁾, weil sich zwei Bedeutungsdimensionen, auf die ich hinweisen wollte, bereits deutlich abzeichnen. Das ist zum einen das Vermögen des Blattes, eine eigene Art des Seins auszubilden. Sein Ausdruck verdankt sich nicht so sehr den visuellen Qualitäten der zur Darstellung kommenden Gegenstände wie der Art und Weise des Darstellens selbst, die sich hier zu bestimmter Gestalt kristallisiert. Die bildnerischen Mittel von Linie und Fläche werden als sie selbst zum Träger der Bedeutung. Darin hat Morandis Zeichnung teil an einem Grundzug moderner Kunst. Die Suche nach einer Weise des Bedeutens, die nicht den Dingen entlehnt, sondern der künstlerischen Artikulation spezifisch ist und deshalb Erfahrungen eröffnet, zu denen sonst nirgends die Möglichkeit besteht, dies ist ein fundamentales Movens der Kunstentwicklung spätestens seit der Jahrhundertwende, das sich durch fast alle ihrer Tendenzen zieht. Es leitet die kubistische Facettierung von Gegenständen und Bildfläche, prägt suprematistische Kompositionen ebenso wie informelle und gestische Malerei. In den Bildern der Reihe „Hommage to the Square“ von Josef Albers sind, wenn der Vergleich erlaubt ist, die Gegenstände und Räume des Stillebens zu Farbflächen geronnen, deren Interaktion dem Betrachter visuelle Irrita-

9) Stattdessen sei verwiesen auf den auch in den Textbeiträgen ausgezeichneten Katalog: *Giorgio Morandi*, Haus der Kunst München 1981.

tions- und Kontrasterfahrungen eröffnet, zu denen ohne solche Bilder nicht zu gelangen wäre. Die Werke der modernen Kunst wollen nicht die Dinge zur Darstellung bringen, sondern den Bestand der Dinge um uns herum erweitern.

In einer zweiten Hinsicht liegt die Bedeutung von Morandis Blatt darin, Niederschlag und Artikulation eines Reflexionsprozesses zu sein. Auch hier steht Morandi unter den Zeichen der Moderne. In dem Maße, in dem solche Kunstwerke sich nicht einem Dargestellten ausliefern, sondern aus sich selbst sind, erheben sie das Procedere künstlerischer Hervorbringung und seinen Gewinn für die Erkenntnis zum Thema der Reflexion, und darin ist nicht nur der Künstler einbezogen, sondern in besonderer Ausdrücklichkeit auch der Betrachter auf der Grundlage der Seherfahrungen, die das Werk erschließt. In Morandis Arbeit wird dieser Zug moderner Kunst exemplarisch deutlich: Es ist das fundamentale Verhältnis zwischen dem Gegenstand der Zeichnung und der zeichnenden Hinwendung zum Gegenstand, das hier thematisch wird. Das Zeichnen wird zu einem Akt der Reflexion auf die Merkmale der Dinge, durch die sie in der Sichtbarkeit erscheinen. Im Maße dieser Reflexion auf die Dinge entfaltet sich das Bewußtsein für das dem Zeichnen innewohnende Vermögen zu solcher Reflexion und auch für die unüberbrückbare Kluft, die sich zwischen ihm und den Gegenständen dabei auftut. Diese manifestiert sich in der Eigenwirklichkeit der Zeichnung, die nicht die reale Anwesenheit der Gegenstände vortäuscht, sondern den Akt des Reflektierens in einer Gegenständlichkeit eigener Art in Analogie zu den reflektierten Gegenständen kristallisieren läßt.

III

Auch wenn die Beobachtungen und Deutungsversuche zu den drei ausgewählten Bildern recht grob geblieben sind und die Entwicklung der Kunst zur Moderne durchaus nicht allein auf dem Weg über das Genre des Stillebens beschrieben werden kann, so sind doch die Grenzen symbolisierender Interpretationsverfahren sowie die künstlerischen Gründe für diese Begrenzung hoffentlich kenntlich geworden und dies insbesondere mit Hinsicht auf Konzeptionen in der Kunst unseres Jahrhunderts. Dennoch fehlt es nicht an Versuchen, auch solchen Werken eine symbolische Bedeutung zuzuschreiben. Dazu wird vor allem der Begriff der Abstraktion herangezogen, der im Sinne einer Erleichterung des Aufstiegs vom Sichtbaren zum Unsichtbaren gedeutet wird: Indem die Darstellung von Details absehe und die dargestellte Gestalt in ihrer äußerlichen Erscheinung vereinfache, trete ihr geistiger Wesensgehalt um so leichter und klarer zutage. Morandis Zeichnung hat das genaue Gegenteil gezeigt: Sie geht aus der eingehenden Beobachtung der Gegenstände in deren Sichtbarkeit hervor, bildet diese Betrachtung sichtbarer Qualitäten zu einer Form der Reflexion aus und artikuliert diese in einem

Gebilde, das seinen eigenen Seinsgrund hat, in Analogie zu den Dingen konstituiert ist, nicht aber auf deren geistiges Wesen weist. Solche Bildgestalt erstehen zu lassen, dient die recht verstandene Abstraktion als Mittel.

Wenn aber die Werke sich symbolisierenden Verweisungszusammenhängen verschließen und im gleichen Maße sich auf sich selbst richten, drängt dann der Verdacht des *l'art pour l'art* sich nicht um so stärker auf? Zumindest scheint doch ein Verzicht auf die Kunst der Moderne beim theologischen und religionspädagogischen Unternehmen der Symbolexplikation dieser eher gerecht zu werden als die Vereinnahmung mittels eines mißverstandenen Begriffs von Abstraktion. Die Ablehnung der Bilder zeugt dann von einem größeren Verständnis für ihre Eigenart als die noch so gut gemeinte Subsumtion unter die christlichen Vorstellungen davon, was ein Bild ist.

Aber ist theologisch eigentlich so genau geklärt, welches Verständnis von Bildern christlich genannt werden kann? Beruhen die in der Geschichte ausgebildeten verschiedenen Formen des christlichen Bildnisses auf stilistischen Unterschieden von sekundärer Bedeutung oder liegen ihnen vielleicht doch prinzipiellere Differenzen zugrunde, die in der Theologie heute nur nicht in ausreichendem Maße zu Bewußtsein gekommen sind? Angesichts dieser Frage melden sich die Werke moderner Kunst zu Wort, zum einen, um sich gegen den latenten Verdacht des *l'art pour l'art* zur Wehr zu setzen, zum anderen, um die in ihnen manifeste Erfahrung mit der Ergründung und der Entwicklung von Bildkonzeptionen anzubieten. Im Kontext der Tradition des Stillebens ist ihr Beitrag erhellend vor allem bei der Auseinandersetzung über Gestalt und Aussageweise des Symbols. Ich beschränke mich auf dieses Problem und stelle dahinter auch die Fragen nach der angemessenen Interpretation solcher Werke der Modernen zurück.

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die bemerkenswerte Bedeutungslosigkeit der Gegenstände des Stillebens, sofern sie sich gegen ikonographische und ikonologische Verweisungsstrategien darauf beschränken, lediglich Gegenstand zu sein und dies zum Ausdruck zu bringen, wie dies in einer analogen Konstruktion für die Bildlichkeit der Bilder moderner Kunst gilt. Die Pole von Bedeutendem und Bedeutetem liegen hier im Selben dicht beieinander. Man kann deshalb nicht zwischen einem materiellen Symbol und seiner geistigen Bedeutung unterscheiden, denn im Bedeuten seiner selbst kommt alles, was Bedeutung trägt, sei es materiell oder geistig, selbst zu Bedeutung. Solches Symbolisieren durchschneidet die platonische Trennungslinie zwischen sichtbarer und geistiger Welt.

Doch ist es überhaupt noch sinnvoll, diesen Selbstbezug mit demselben Begriff wie etwa die bildlichen Repräsentationen von Archetypen zu belegen? Es war in der Nachkriegstheologie m. W. allein Karl Rahner,

der in dieser Selbstexplikation sogar den Ursprung des Symbolisierens erkannt hat. Das jedem Seienden zukommende Vermögen zur Selbstausslegung ist der ontologische Grund des Symbols überhaupt. „Das Seiende ist von sich selbst her notwendig symbolisch, weil es sich notwendig 'ausdrückt', um sein eigenes Wesen zu finden.“¹⁰ Das eigentliche Rätsel des Symbolisierens liegt nicht darin, daß etwas in einem anderen zum Ausdruck kommt, sondern letztlich in dessen Voraussetzung, daß nämlich etwas sich überhaupt selbst ausdrückt. Dieses Vermögen eignet nach Rahner jedem Seienden, und indem es sich vor dem (und auch im) Anderen zum Ausdruck bringt, kommt es zu sich selbst. Rahner stößt so auf eine innere Pluralität von Sein und Ausdruck in der Einheit jedes Seienden, eine Pluralität, die nicht nur Signum des Endlichen ist, sondern auch den trinitarischen Ursprung des Seienden zeigt. Insofern das Seiende wesentlich symbolisch ist, offenbaren sich die trinitätstheologischen Wurzeln der Ontologie.

Rahners Theorie begründet das Verfahren des Symbolisierens in der Selbstexplikation des Seienden, und sie zeigt dafür einen theologischen Verstehenshorizont auf, wenn dieser zunächst auch recht spekulativ und in seiner Relevanz für die Deutung des einzelnen symbolischen Ausdrucks etwas vage bleibt.¹¹ Die Selbstausslegung des Seienden jedenfalls ist danach nicht nur nicht widersymbolisch, sondern greift das symbolisierende Procedere sogar in einem ursprünglicheren Zustand auf. Die Übereinstimmung mit künstlerischen Positionen sind beeindruckend, hat doch auch der Verzicht auf rhetorische Eloquenz und Ausweitung der Repräsentationsmechanismen die Malerei im Stilleben nicht nur zur Einfachheit der Dinge zurückgeführt, sondern auch auf den Grund von deren Sprache, wie auch die moderne Reflexion auf die Ursprünge künstlerischer Tätigkeit auf das Phänomen der Selbstausslegung stieß. Diese Übereinstimmung ist um so bemerkenswerter, als Rahner sich zu seinen Überlegungen vermutlich nicht von solchen Kunstwerken anregen ließ.

Trotz dieser Dignität des Ursprünglicheren lassen sich die Charakteristika des logisch späteren, traditionellen Symbols nicht einfach in die Einheit der Selbstexplikation integrieren; beide haben sich zu Figuren von mehr oder minder großer Eigenständigkeit ausgebildet. Ich will deshalb mir grundlegend erscheinende Differenzen kurz skizzieren und beschränke mich dabei auf einen sprachlogischen und einen offenbarungstheologischen Aspekt.

10) K. Rahner, Zur Theologie des Symbols, in: *ders.*, Schriften zur Theologie Bd.IV, Einsiedeln, Zürich, Köln, 4.Aufl. 1964, 275-311, 278.

11) Rahner zitiert eher den Topos vom Irdischen als Abbild und Spur des Göttlichen als daß er den Gedanken der innertrinitarischen Relation als *Movens* des einzelnen symbolisierenden Aktes wirklich ausführt (vgl. ebd., 281).

IV

In der Sprache werden einzelne Phänomene unter die Allgemeinheit von Begriffen subsumiert. Die unabsehbare Verschiedenheit der Phänomene und Sachverhalte wird aufgrund gemeinsamer Merkmale auf eine geringere Anzahl zusammenfassender Größen reduziert und damit in eine möglichst überschaubare Ordnung gebracht. Eine ähnlich organisierende Funktion läßt auch das traditionelle Symbolisieren erkennen. Man kann es nicht nur als Aufstieg vom Phänomen zur allgemeinen Bedeutung verstehen, sondern auch umgekehrt als Verfahrensmodus zur Beantwortung der Frage, wie eine einzelne anschauliche Erscheinung als mit Allgemeingültigkeit ausgestattet gedacht werden kann. Wenn dies auch auf dem Gebiet der Anschauung komplizierter sein mag als auf dem dessen, was sich leicht in die Sprache der Worte fügt, so verfährt die symbolisierende Deutung doch prinzipiell in gleicher Weise: Das einzelne Phänomen wird als die besondere Formulierung eines Allgemeinen verstanden, sei dies nun eine Idee, ein Programm, ein Archetyp, ein kultureller Zusammenhang oder auch ein die Wirklichkeit beherrschender Gott. Die Interpretation, die die anschauliche Gestalt als Symbol nimmt, wird auf den jeweils umfassenden Zusammenhang, niemals auf ein wiederum anderes Einzelnes geführt. Indem sie so vorgeht, ist sie ähnlich der begrifflichen Benennung ordnend, und sie erfährt deshalb zugleich die große Entlastung von der Komplexität der einzelnen Gestalt wie von der unabsehbaren Vielfalt der Gestalten, sind diese doch in ihren Grundformen in der Einheit einer Bedeutung aufgehoben. Fast möchte man sagen: Je tiefer der Sinn eines Symbols, um so größer die Entlastung für den Interpreten.

Solche Symbole ordnen dem Menschen die Welt. Gerade weil sie von so hoher Bedeutung sind, scheint es angeraten, sparsamen Gebrauch von ihnen zu machen und ihren kühnen Sprung in die Tiefe des Sinns nicht zu leicht zu nehmen. Schon Walter Benjamin hat sich über die ungeheure Leichtfertigkeit bei den symbolischen Zuordnungen von Phänomenen und allgemeinen Bedeutungen beklagt:

„Seit mehr als hundert Jahren lastet auf der Philosophie der Kunst die Herrschaft eines Usurpators, der in den Wirren der Romantik zur Macht gelangt ist. Das Buhlen der romantischen Ästhetiker um glänzende und letztlich unverbindliche Erkenntnis eines Absoluten hat in den simpelsten kunsttheoretischen Debatten einen Symbolbegriff heimisch gemacht, der mit dem echten außer der Bezeichnung nichts gemein hat. Der nämlich, zuständig in dem theologischen Bereiche, vermöchte nie und nimmer in der Philosophie des Schönen jene gemütvollte Dämmerung zu verbreiten, die seit dem Ende der Frühromantik immer dichter geworden ist. Doch gerade dieser erschlichene Gebrauch von dieser Rede vom Symbolischen ermöglicht die Ergründung jeder Kunstgestalt 'in ihrer Tiefe' und trägt ungemessen zum Komfort kunstwissenschaftlicher Untersuchungen bei. Bei diesem, dem vulgären Sprachgebrauch, ist das Auffallendste, daß der Begriff, der in gleichsam imperativischer Haltung auf eine unzertrennliche Einheit von Form und Inhalt sich bezieht, in den Dienst einer philosophischen Beschönigung der Unkraft tritt, da mangels dialektischer Stählung in der

Formanalyse der Inhalt, in der Inhaltsästhetik die Form entgeht. Denn dieser Mißbrauch findet, und zwar überall da, statt, wo im Kunstwerk die 'Erscheinung' einer 'Idee' als 'Symbol' angesprochen wird. Die Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand, die Paradoxie des theologischen Symbols, wird zu einer Beziehung von Erscheinung und Wesen verzerrt.¹²

Benjamin sieht die Misere in erster Linie bei den Kunstwissenschaften und erhofft dagegen den Widerspruch der Theologie. Doch die Geschichte nahm einen anderen Gang. Während bei den Theologen andere als in solcher Weise symbolisierende Deutungsverfahren sich kaum nachhaltig etablieren konnten, haben die Kunstwissenschaften vornehmlich in Auseinandersetzung mit Panofskys methodologischem Konzept die Reduktion der Bilder auf eine durch sie bedeutete Idee oder ein Programm immer wieder kritisch in den Blick genommen.¹³ Nicht die theologische Reflexion, sondern die eingehende Betrachtung von Kunstwerken hat Grenzen und Gefahren des traditionellen Symbolschemas aufgewiesen. Dazu haben nicht zuletzt Einsichten beigetragen, die vor Werken moderner Kunst gewonnen wurden.

Wie zu sehen war, kristallisiert sich dabei eine andere Symboltheorie heraus, die man in Abgrenzung gegen die traditionelle vielleicht als eine Art von Phänomenologie begreifen kann. Diese noch vorläufige Bezeichnung zielt auf eine doppelte Differenz zum gängigen Symbolgebrauch. Die erste ist die zwischen Besonderem und Individuellem. Während das traditionelle Symbol die einzelne Gestalt als besondere Artikulation der allgemeinen Bedeutung unterstellt, ruht die Bedeutung, geht man von der Stillebenmalerei aus, in demselben Gegenstand, der sich anschaulich zum Ausdruck bringt. Diese Selbstexplikation gestattet deshalb keine Subsumtion; der Gegenstand bleibt der bezüglich seiner Bedeutung nicht einzuordnende individuelle. Erkenntnis einer Bedeutung, die man von seinem Anblick erwartet, ist deshalb nur durch Beharren auf seiner individuellen Phänomenalität zu gewinnen. Sein Bezug zum Allgemeinen ist

12) *W. Benjamin*, Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: *Gesammelte Schriften* Bd.I/1, Frankfurt/Main 1980, 336f.

13) Vgl. *O. Pächt*, Das Ende der Abbildtheorie, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur III/IV*, Leipzig 1930-32, Repr. Hildesheim 1972, 1-9; *ders.*, Kritik der Ikonologie, in: *Kaemmerling* (s. Anm. 2), 353-376; *O. Bätschmann*, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, in: *Kaemmerling*, 460-484; *L. Dittmann*, Stil - Symbol - Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967, bes. 135-139; *G. Boehm*, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: *H.-G. Gadamer/G. Boehm* (Hg.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/Main 1978, 444-471.

nicht der der Subsumtion, sondern, wie Adorno es einmal ausdrückte, „fast deren Gegenteil“¹⁴.

Das so Betrachtete wird auf jeden Fall ein Fremdes sein, und darin erschließt sich eine zweite Differenz zum traditionellen Symbol, dessen Bedeutung immer schon als irgendwie bekannt vorausgesetzt wird, da der Mensch sich letztlich über sein eigenes, lediglich verschüttetes oder veressenes Selbst orientiert, zu dem er durch die Zeichen zurückfindet. In solchen Symbolen verständigt der Mensch sich mit und über sich selbst und über die Ordnungsstrukturen, die er der Welt einschreibt: über die Triebfedern seiner Seele, über den Gang seines Lebens, über den Aufbau der Welt, über die Rolle, die die Gottheit in dieser Welt spielt. Nach dem Modell der Selbstexplikation der Dinge dagegen ist der Mensch nicht der bedeutungsmächtige Erfinder der Zeichen zur Verschlüsselung seiner tiefsten Einsichten; ihm widerfährt vielmehr die Gunst, der Selbstdarstellung eines Individuellen, d.h. eines nicht der Allgemeinheit bereits vorgegebener Bedeutung Unterworfenen, beizuwohnen. Zwar richtet sich die Darstellung an den Menschen, jedoch nicht in einer von diesem entworfenen Sprache, sondern in der fremden dessen, der sich darin zur Darstellung bringt, sei es ein Kunstwerk, sei es ein Gegenstand, sei es Gott. Die Sprache ist die von Phänomenen, die bei aller Deutlichkeit des Ausdrucks eine Kluft zur menschlichen Begriffs- und Bildersprache offenhält.

V

Die Entdeckung dieser Form von Sprache rührt an den Grund des theologischen Interesses am Symbol. Benjamin hatte das erkannt, und es scheint, daß er bei der Hoffnung, die er in die theologische Reflexion setzte, etwas anderes im Blick hatte als die auch in der christlichen Religionsgeschichte so außerordentlich zahlreichen Erfindungen von Chiffren zur Umschreibung dessen, den kein Auge je gesehen hat. Die Besinnung auf den Begriff des Symbols als Selbstausslegung jedenfalls stößt auf den theologischen Ursprung symbolisierender Sprache in der Vorstellung von Offenbarung als Selbstmitteilung Gottes. So ist es Jahwe selbst, der sich Ausdruck verschafft, und er durchbricht dabei die Schranke zwischen Transzendenz und Immanenz, wenn er rettend und richtend in die Geschichte eingreift oder in verschiedenen Gestalten seinem Volk sichtbar erscheint. Freilich gibt er bei aller Deutlichkeit und Unwiderleglichkeit der Erscheinung seine fundamentale Andersheit und Verborgenheit

14) „Nur dort vermag Erkenntnis zu erweitern, wo sie beim Einzelnen so verharrt, daß über der Insistenz seine Isoliertheit zerfällt. Das setzt freilich auch eine Beziehung zum Allgemeinen voraus, aber nicht die der Subsumtion, sondern fast deren Gegenteil. Die dialektische Vermittlung ist nicht der Rekurs aufs Abstraktere, sondern der Auflösungsprozeß des Konkreten in sich.“ (*Th. W. Adorno, Zur Moral des Denkens*, in: *Minima Moralia*, Frankfurt/Main 1976, 90f)

keineswegs auf, aber diese Verborgenheit hat nicht den Charakter eines Rückzuges in die reine Jenseitigkeit, die auf Erden nur stellvertretende Zeichen zurückläßt, sondern ist inneres Moment der Erscheinung selbst. Prinzip jüdisch-christlicher Offenbarungsvorstellung, die nach christlichem Verständnis in der Inkarnation des Logos ihre höchste Steigerung findet, ist nicht die Scheidung, sondern die Verschränkung von sichtbarer und unsichtbarer Welt. Symbole sind dann Ort des Aufscheinens dieser Verschränkung, Koinzidenz von Erscheinung und Bedeutung, zugleich entdeckend und verbergend. Das platonische bzw. platonistische Schema des Symbolisierens, das im Sichtbaren die repräsentierende Anzeige des abwesenden Unsichtbaren entziffert, steht dazu im diametralen Gegensatz.

Als Beieinander von Gestalt und Bedeutung findet das Symbol so eine christlich-theologische Grundlegung, und zwar nicht allein unter dem Aspekt der inneren Pluralität, wie Rahner sie in einer trinitarischen Ontologie verankerte, sondern auch bezüglich der Vorstellung von der Gegenwart dessen, was der Ausdruck zeigt, worin der christliche Offenbarungsbegriff dem Symbol vorangeht. Im Blick auf die Kunst wird dabei eine erstaunliche Verwandtschaft zwischen den Intentionen der Theologie und denen der Werke unseres Jahrhunderts sichtbar, die ja ebenfalls - unter Abweisung aller Repräsentationsverpflichtungen - auf den Gedanken der Koinzidenz von Sein und Erscheinen ausgerichtet sind. Wenigstens in zwei Punkten treffen die Verwandten sogar unmittelbar aufeinander: in der kunstvollen Präsentation des Toten, dem Stilleben der Reliquie, die nicht auf etwas Abwesendes bloß verweist, sondern die Lebendigkeit und wirkmächtige Gegenwart dessen ist, den sie zeigt; dann auch in der Vorstellung von der Schöpfung, aus der nach theologischem wie nach kunsttheoretischem Begriffsgebrauch nicht verweisende Zeichen ohne Selbstand, sondern sich selbst auslegende Kreaturen hervorgehen.

Natürlich ist mit diesem selbstexplikativen Modus des Verweizens der traditionelle Typus des Symbols weder widerlegt noch in seiner religionsgeschichtlichen und vor allem religionspädagogischen Bedeutung bestritten. Es lag mir allerdings daran, gegen die Selbstverständlichkeit, mit der sein Schema von Erscheinen und Bedeuten scheinbar überall in Anschlag gebracht werden kann, Widerspruch einzulegen, und dies insbesondere im Blick auf die religionspädagogische Verwendung von Kunstwerken: Nicht alle gehorchen diesen Regeln, was vor allem für die modernen gilt, ohne daß sie deshalb schon bedeutungslos wären; sie realisieren eine andere Art von Bedeutung.

Das bringt Modifikationen des religionspädagogischen Symbolgebrauchs mit sich, die den Gedanken der Vermittlung betreffen. Ohne dem hier noch im Einzelnen nachzugehen, zeichnet sich doch ab: Während das

traditionelle Symbol in die Ökonomie menschlicher Weltorganisation einführt und dabei gleichzeitig auch - auf diese Übereinkunft muß das Bemühen der Religionspädagogik zielen - im christlichen Glauben heimisch machen soll, hat das selbstexplikative Symbol eine weniger integrative Funktion, als durch den Begriff der Vermittlung als Überschrift angezeigt wird. Es zielt im Gegensatz dazu auf die Anleitung zu Entdeckungen, indem es am jeweils individuellen Einzelnen sichtbar macht, was die Dinge sind. Es ist damit im strengeren Sinne ästhetisch als die Verwendung von Bildern zum Zwecke der Vermittlung, will im Medium der Anschauung etwas in die Gegenwart rufen, nicht verschlüsseln, um wieder entschlüsselt zu werden. In pointierter Formulierung: Es stellt vor den hintergründigen Blick des dritten Auges die freie und aufmerksame Betrachtung durch die ersten beiden. Abgesehen davon, daß darin der traditionelle Symbolgebrauch ein kritisches Korrektiv findet, scheinen mir hier fruchtbare religionspädagogische Möglichkeiten zu liegen, vor allem, wenn es darum geht, den Sinn für die Welt als Schöpfung zu schärfen oder für das Verständnis der Sakramente als wirkmächtige Zeichen.