

Johannes Stückelberger

Verkündigung durch Kunst

Vortrag, gehalten am 3. Forum Gottesdienst, Bern, Reformierte Kirchen Bern-Jura-Solothurn, 9. März 2018

Einführung

Verkündigung durch Kunst. Das Thema verlangt eine Klärung der Begriffe. Unter Kunst verstehe ich alle Formen künstlerischen Ausdrucks, die zu einer Kommunikationskultur nicht auf der Verstandesebene (Logik), sondern auf der Wahrnehmungsebene (Ästhetik) beitragen. Dazu zählen Literatur, Musik, bildende Kunst (Architektur, Malerei, Bildhauerei, neue Medien), Theater, Film, sowohl in der Ausprägung der Hoch- als auch der Volks- oder Populärkunst. Als Kunsthistoriker habe ich vor allem die bildende Kunst im Blick.

Unter Verkündigung verstehe ich die Verbreitung der Botschaft des Evangeliums. Der Referenzwert für die Verkündigung im kirchlichen Kontext ist das Evangelium. Da der Vortrag im Rahmen des Forums Gottesdienst stattfindet, geht es dabei vor allem um Verkündigung durch Kunst im Gottesdienst. Die anderen Aufgabenfelder kirchlichen Handelns bleiben ausgespart, obwohl natürlich auch dort Kunst eine Rolle spielt, durch Kunst verkündigt wird.

Der Titel des Vortrags lautet Verkündigung durch Kunst und nicht Verkündigung als Kunst bzw. Kunst der Verkündigung. Es wird im Folgenden nicht um die Pfarrerin als Kunstschaffende gehen. Es geht nicht um Gottesdienstkunst, um den Gottesdienst als Kunstwerk. Es geht um Kunst als weiteres Medium der Verkündigung, neben dem ich kirchlichen Kontext gebräuchlichen Medium des Worts.

Trotz dieser Eingrenzungen beinhaltet das Thema immer noch genug. Als Hinführung ein paar weitere Überlegungen. „Gott braucht Medien, denn niemand hat Gott je gesehen oder gehört. Alles Wissen von Gott ist durch Medien vermittelt.“¹ Das primäre Medium, über das wir Christen mit Gott ins Gespräch kommen, und uns untereinander über unsere Erfahrungen mit ihm, unsere Erwartungen, Hoffnungen, unterhalten, ist die Bibel. Dass die Bibel der Ausgangspunkt und der wichtigste Referenzwert unseres Redens über Gott sei, daran haben uns die Re-

¹ Wilhelm Gräb, *Sinnfragen. Transformationen des Religiösen in der modernen Kultur*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2006, 147.

formatoren erinnert. Das Sola-scriptura-Prinzip ist einer der Grundpfeiler reformierten Selbstverständnisses. Und so steht die Auslegung des Bibelwortes auch im Zentrum des reformierten Gottesdienstes.

Aber natürlich findet auch im reformierten Gottesdienst Verkündigung nicht nur im Medium des Wortes statt. Auch der Kirchenraum beteiligt sich an der Verkündigung, indem er nicht nur den Rahmen des Gottesdienstes bildet, sondern aktiv mitfeiert, eine Atmosphäre schafft, auf seine Weise Exegese betreibt und die Augen öffnet. Verkündigung findet im Gottesdienst auch im Medium der Musik, des Gesangs, der Liturgie, der Bilder statt. Alle diese Medien sind zu eigenen Kunstgattungen geworden, die den Gottesdienst mit ihren je eigenen Ausdrucksformen bereichern. Doch wo ist eigentlich genau der Ort dieser anderen Medien im Gottesdienst? Dienen sie wirklich auch der Verkündigung? Ist Verkündigung nicht vor allem das Geschäft der Predigt?

Kunst in die Verkündigung einzubeziehen, setzt voraus, dass man sich bewusst ist, wie Kunst verkündigt. Wer sich die Wirkung des Kirchenraumes auf die Gottesdienstbesucherinnen vergegenwärtigt, wird ihn in die Gestaltung des Gottesdienstes anders einbinden, als wenn er sich dessen nicht bewusst ist. Wer um die Wirkung dieser oder jener musikalischen Harmonie weiss, wird mit der Stimmung von Kirchenliedern spielen können und nicht nur mit deren Text.

Das Evangelium wäre nicht Evangelium, wenn Künstlerinnen und Künstler nicht das Bedürfnis gehabt hätten und hätten, sich damit auch ausserhalb des Gottesdienstes zu beschäftigen. Und in der Moderne hat sich diese Beschäftigung zum Teil auch von der kirchlichen Institution und von der kirchlichen Deutungshoheit emanzipiert. Was nun, wenn diese freien Werke religiöser Kunst in Gestalt von Malerei, Bildhauerei, Theater, Tanz, Film, Musik, Literatur in die Kirchen zurückkehren? Bzw. wenn wir sie aus eigenem Entschluss und bewusst in unsere Gottesdienste integrieren? Begehen wir damit einen Verrat am Sola-scriptura-Prinzip? Wie legitimieren wir deren Einbezug in die Verkündigung? Was erhoffen wir uns daraus? Wo sehen wir einen Mehrwert? Worauf müssen wir achten? Gibt es Gefahren? Worin liegen die Chancen? Wo stellen sich Probleme?

Es steht mir nicht genug Zeit zur Verfügung, um auf all diese Fragen Antworten zu geben. Ich beschränke mich auf die Frage, *wie* Kunst verkündigt. Ich möchte besser verstehen, wie eigentlich Bilder predigen, wie Verkündigung durch Tanz geschieht, wie der Raum verkündet, wie die Musik das Evangelium weitergibt. Dabei interessiert mich das diesen Kunstformen eigene Potential der Verkündigung und worin sich dieses von der Wortverkündigung unterscheidet.

Ich möchte dies am Beispiel der bildenden Kunst diskutieren, für die ich als Kunsthistoriker die dazu nötige Kompetenz mitbringe. Ich steige mit einem Beispiel ein, mit Rembrandts „Christus in Emmaus“ von 1648 im Louvre in Paris.

Rembrandt, Christus in Emmaus

Das Bild zeigt drei Männer, die um einen Tisch sitzen: der eine, frontal zum Betrachter gewendet, auf einer Steinbank mit einer halbrunden Rückenlehne, die beiden anderen zu beiden Seiten auf Holzstühlen. Auf dem Tisch liegen ein weißes Tischtuch, darauf drei Teller, ein Messer und zwei Glasschälchen. Ein vierter Mann tritt von hinten herzu, um eine Platte mit Speisen aufzutragen. Der Raum, in dem sich die Szene abspielt, ist keine Privatstube, dafür ist er zu hoch und zu kahl. Eine Schenke vielleicht? Stärker drängt sich die Assoziation eines Kirchenraumes auf, mit der Apsis im Hintergrund, Ansätzen von Arkadenbögen und der Türe zur Sakristei rechts. Das Licht im Raum ist schummrig, hell leuchtet einzig das Tischtuch.

Die Geschichte, auf die sich das Bild bezieht, wird im Lukasevangelium, Kapitel 24, 13-35, erzählt. Zwei Jünger sind unterwegs nach Emmaus und sprechen miteinander über das, was sich in den letzten Tagen ereignet hat, das Leiden und Sterben Jesu. Ein Fremder gesellt sich zu ihnen, sie kommen miteinander ins Gespräch. Die Jünger erzählen von ihren Hoffnungen, von ihrer Enttäuschung sowie vom leeren Grab, das sie an diesem Morgen vorgefunden haben. Der Fremde fragt sie: „Musste nicht der Messias all das erleiden, um so in seine Herrlichkeit zu gelangen?“ Als sie nach Emmaus kommen, will der Fremde weitergehen, die Jünger jedoch drängen ihn zu bleiben. „Und als er mit ihnen bei Tisch war, nahm er das Brot und gab es ihnen. Da gingen ihnen die Augen auf, und sie erkannten ihn; dann sahen sie ihn nicht mehr.“² Die letzten sechs Worte lauten im griechischen Original: "kai autos aphantos egeneto ap auton". Luther übersetzt sie mit: „Und er verschwand vor ihnen“. Besser gefällt mir die wörtliche Übersetzung: „Und er wurde vor ihnen unsichtbar.“

Die zuletzt zitierten Verse liegen der Darstellung Rembrandts zugrunde. Sein Bild zeigt, wie der auf der linken Seite sitzende Jünger den Gast an der Symbolhandlung, die er vollzieht, als Jesus erkennt. Der Jünger rechts schaut zu seinem Kollegen hinüber und sieht an dessen Reaktion, dem Heben der Hände, dass etwas Besonderes sich ereignet haben muss. Im nächsten Moment wird auch er sich dem Gast zuwenden, doch da wird dieser schon nicht mehr zu sehen sein.

Die Dialektik von Sehen und Nichtsehen, die in der biblischen Erzählung auf die Kurzformel gebracht ist „Da gingen ihnen die Augen auf, und sie erkannten ihn; dann sahen sie ihn nicht

² Zitiert nach der Einheitsübersetzung.

mehr“, diese Dialektik hat Rembrandt an der Geschichte besonders interessiert. Schauen wir genauer hin, wie er sie zum Thema seines Bildes macht. Das helle Tischtuch, das am meisten Licht auf sich versammelt, lenkt unseren Blick auf die Symbolhandlung, die Jesus vollzieht, indem er das Brot bricht. Diese Symbolhandlung ist zusätzlich dadurch als inhaltliches Zentrum ausgezeichnet, dass das Brot sich genau im Goldenen Schnitt des Bildes befindet. Bezogen auf diese inhaltliche Mitte verkörpern die drei Versammelten die christliche Gemeinschaft, in deren Mittelpunkt das gemeinsame Abendmahl steht, als sichtbares Zeichen der Erinnerung an und der Gemeinschaft mit Jesus.

Das Unsichtbarwerden Jesu hat Rembrandt in seinen verschiedenen Darstellungen des Emmausmahls bildnerisch unterschiedlich gelöst. Einmal stellt er Jesus als schemenhaften Schatten dar, womit er ihn als unwirkliche Gestalt erscheinen lässt. Eine andere Arbeit zeigt den Moment danach: Wir sehen den leeren Stuhl, über dem ein helles Licht strahlt. Das Pariser Bild ist komplexer. Es lässt keinen Zweifel an der realen Präsenz Jesu, der als wahrer Mensch zwischen den Jüngern sitzt. Doch zeigt das Bild gleichzeitig, dass er sich im nächsten Moment den Blicken entziehen und unsichtbar werden wird. Darauf – so scheint mir – deutet die leere Nische im Hintergrund hin.

Es gibt nicht wenige Reproduktionen des Bildes, auf denen diese Nische oben beschnitten, andere, auf denen sie ganz weggelassen ist. Sie scheint als leerer Raum entbehrlich zu sein. Das ist sie aber nicht. Ohne sie ist die Aussage des Bildes eine andere. Es braucht diese Nische, damit Jesus auch als Auferstandener im Bild gegenwärtig ist. Die Nische bietet Raum für den unsichtbaren Jesus, der wesentlicher Bestandteil der Geschichte ist. In diese Nische hinein kann Jesus auferstehen. Es dürfte kein Zufall sein, dass ihre Mittelachse sich ebenfalls genau im Goldenen Schnitt befindet.

Rembrandts Bild möchte man mit dem Jesuswort in Verbindung bringen, dass da, wo zwei oder drei in seinem Namen versammelt sind, er unter ihnen ist. Das ist in der Tat das Thema der unteren Bildhälfte. Die obere Bildhälfte – die horizontale Mittelachse verläuft genau durch den Scheitel von Jesu Kopf – weist auf den Auferstandenen hin und damit darauf, dass es eine Wirklichkeit gibt, die sich unseren Blicken entzieht. Gott ist in Jesus, der als Mensch auf die Erde gekommen ist, sichtbar geworden, gleichzeitig gibt es eine Seite von ihm, die unsichtbar bleibt. Die Nische steht dafür, was Gott auch noch ist, darüber hinaus, dass er sich in Jesus als Mensch offenbart hat: der Unsichtbare, Unverfügbare. Wie ein hoher Himmel wölbt sie sich über den am Tisch Sitzenden und bringt diese in Beziehung zu etwas Größerem. Sie weitet den Raum nach oben und lenkt unseren Blick in die Höhe. Dass unklar bleibt, wie weit sich die Nische in die Tiefe erstreckt, verleiht ihr etwas Geheimnisvolles. Sie steht für jene Bereiche,

die wir mit irdischem Licht nicht zu durchdringen vermögen, für das, wovon zu erzählen Jesus nicht müde wurde, indem er darauf hinwies, dass es noch eine andere Wirklichkeit gibt als die, in der wir hier auf Erden leben. Die Nische ist ein unendlicher Fond, der jedoch gleichzeitig ein Gefühl von Geborgenheit vermittelt: eine Art Schoss Abrahams. Auf diesem Fond oder Hintergrund können wir unsere Gedanken schweifen lassen, er ist ein riesiger Imaginationraum, ein Freiraum. Man möchte vermuten, Rembrandt habe Leonardos Empfehlung an angehende Maler gekannt, sie sollten eine fleckige Mauer betrachten, wenn sie sich inspirieren lassen wollten. In die dunkle, verschattete, fleckige Nische hinein können wir alles projizieren: unsere Vorstellungen, Sehnsüchte, Ängste.

Die Nische bietet Raum für Nachbilder. Nachbilder im Sinne der Erfahrung, die Moses in der Geschichte, die uns in Exodus 33, 7-23 überliefert ist, wiederfuhr. Es ist die Geschichte des Streitgesprächs zwischen Moses und Gott, die in Exodus 33, 7-23 erzählt wird. Aus dem Zwischenfall mit dem Goldenen Kalb hat Moses erkannt, dass sich sein Volk einen Gott wünscht, der *sichtbar* vor ihm hergeht (Ex 32, 23). Auch Moses möchte gerne genauer wissen, wer ihn eigentlich geleitet und woran er erkennen kann, dass er in Gottes Augen Gnade gefunden hat. Gott antwortet: „Mein Angesicht wird euch vorausgehen, und ich werde dir Ruhe verschaffen.“³ Doch Moses gibt sich damit nicht zufrieden und antwortet: „Lass mich deine Herrlichkeit sehen!“ Er möchte Gott sehen, ihn nicht nur hören oder seine Anwesenheit in der Wolke ahnen. Und nun geschieht das Erstaunliche: Gott gewährt ihm diesen Wunsch, wenn auch nicht so, wie Moses es sich vermutlich vorgestellt hat. Er sagt zu ihm: „Ich selbst werde meine ganze Güte an dir vorüberziehen lassen und den Namen des Herrn vor dir ausrufen: Wem ich gnädig bin, dem bin ich gnädig, und wessen ich mich erbarme, dessen erbarme ich mich.“ Und er fährt fort: „Du kannst mein Angesicht nicht sehen, denn ein Mensch kann mich nicht sehen und am Leben bleiben“. Darauf weist Gott Moses an, Folgendes zu tun: „Sieh, da ist ein Platz bei mir, stelle dich auf den Felsen. Wenn nun meine Herrlichkeit vorüberzieht, will ich dich in den Felsspalt stellen und meine Hand über dich halten, solange ich vorüberziehe. Dann werde ich meine Hand wegziehen, und du wirst hinter mir hersehen. Mein Angesicht aber wird nicht zu sehen sein.“ Moses darf Gott hinterher sehen, in anderen Übersetzungen heißt es, „seinen Rücken sehen“, er darf ihm nachschauen, doch ihn von Angesicht zu Angesicht sehen, ist ihm verwehrt. Moses darf Gott sehen und kann ihn doch nicht sehen. Das verstehe ich unter sehendem Nichtsehen bzw. nichtsehendem Sehen.

³ Übersetzung Zürcher Bibel 2007.

Rembrandts Bild zeichnet die Dialektik von Sehen und Nichtsehen aus. Wenn wir das Bild als Ganzes anschauen, nicht nur die untere Hälfte oder die obere Hälfte, sondern beide zusammen und gleichzeitig, machen wir eine Erfahrung, die derjenigen von Moses vergleichbar ist. Wir sehen, und wir sehen gleichzeitig nicht. Dabei ist es nicht so, dass Sehen und Nichtsehen sich auf die beiden Bildhälften verteilen. Nein, in beiden Hälften sehen wir und sehen wir nicht. In der unteren Bildhälfte sehen wir zwar Jesus, wie er mit den Jüngern am Tisch sitzt, doch sehen wir ihn hier nicht als den Auferstandenen, so wie auch die Jünger ihn nicht als solchen erkennen. In der oberen Bildhälfte sehen wir zwar nichts bzw. nur ein diffuses Dunkel, doch eröffnet uns dieses Nichtsehen ein anderes Sehen, das Sehen des Auferstandenen, so, wie die Jünger Jesus erst erkennen, als sie ihn nicht mehr sehen. Rembrandts „Christus in Emmaus“ spricht oder predigt von religiöser Erfahrung als sehendem Nichtsehen bzw. nichtsehendem Sehen.

Diese Gleichzeitigkeit von Sehen und Nichtsehen, die uns Rembrandts Bild ermöglicht, ist etwas, das Bilder generell auszeichnet. Der Bildbetrachtung möchte ich ein paar bildtheoretische Überlegungen folgen lassen: Gedanken dazu, was eigentlich ein Bild ist, was Bilder auszeichnet. Denn wenn wir das verstehen, verstehen wir noch besser, wie sie predigen. Und wir sind auch besser sensibilisiert für die Frage, wie wir die Bilder sinnvoll einsetzen im Gottesdienst.

Was ist ein Bild?

Bilder haben eine eigene Potenz, eine eigene Wirkmacht. Worin diese besteht, dazu sind in den letzten Jahrzehnten im Zuge des *Iconic Turn* und der Entstehung der Bildwissenschaften unterschiedliche Antworten gegeben worden.⁴ Ich beschränke mich hier auf das Kernargument von Gottfried Boehms Beitrag zur Bilderfrage.⁵

Laut Boehm wohnt jeder Bildfindung ein ikonoklastischer Zug inne, insofern jeder Akt der Darstellung einen Akt des Auslöschens notwendig einschließt. Wer beispielsweise auf ein Blatt Papier zeichnet und damit etwas Sichtbares schafft, bringt damit das Weiß des Papiers zumindest partiell zum Verschwinden, macht es unsichtbar. Um als Zeichnung erkannt zu werden, braucht diese aber den weißen Grund des Papiers. Das Bild generiert sich in diesem Fall im

⁴ Grundlegend: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?* München: Fink 1994; Christa Maar und Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont, 2004; W.J.T.Mitchell, *Bildtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

⁵ Gottfried Boehm, „Die Lehre des Bilderverbotes“, in: *Kunst und Kirche*, 1, 1993, S. 26-31; Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Ders. (Hg.) 1994 (vgl. Anm. 4), S. 11-38; Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: University Press, 2007, darin insbesondere die Aufsätze „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“, S. 34-53, und: „Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes“, S. 199-212.

Wechselspiel von Figur und gegenstandslosem Grund. Allgemeiner formuliert: Alles Ikonische bindet sich im jeweiligen Werk an seine anikonische Gegenrealität. Für diese Dialektik von Ikonik und Anikonik verwendet Boehm den Begriff der *ikonischen Differenz*, der im Laufe der Zeit bei ihm eine immer wieder leicht andere Schattierung erhält. Mal macht er die Differenz an der Unterscheidung von Dargestelltem und Darstellung fest⁶, mal spricht er vom Grundkontrast zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt⁷, mal sieht er die Differenz in der Dialektik von Transparenz und Opazität, mal stellt er ins Zentrum die Differenz von thematischem Fokus und unbestimmtem Feld⁸. Dazu als Beispiel ein Bild von Cézanne, eine seiner vielen Darstellungen der Montagne Sainte Victoire.

Wie wir bei einem Bild die ikonische Differenz – die Differenz von Darstellung und Dargestelltem, von Gesamtem und Einzelnem, von Transparenz und Opazität etc. – wahrnehmen, macht – das ist Boehms zentraler Gedanke – das Bild als solches aus. Bilder sehen heißt, sich innerhalb der Polarität, des Kontrastes oder eben der Differenz, die ihnen eigen ist, hin und her zu bewegen, in dauerndem Wechsel zwischen sukzessivem Wahrnehmen der Details und simultanem Sehen des Ganzen, zwischen Dargestelltem und Darstellung, zwischen Transparenz und Opazität etc. Boehm: „Ein Bild betrachten, seine visuelle Sprache verstehen, heißt nichts anderes, als die ikonische Differenz in ihrem Unterscheidungs-, Vergleichs- und Einheitspotential zu realisieren.“⁹ Das Bild entfaltet seine Wirkung bzw. generiert Sinn in der *Gleichzeitigkeit* von sukzessiver und simultaner Wahrnehmung. Diese Gleichzeitigkeit in der Wahrnehmung ist der entscheidende Punkt. In der Konsequenz dieses Gedankens ist für Boehm die Logik der Bilder nicht an eine Logik der Begrifflichkeit gebunden, vielmehr ist es eine *Logik des Zeigens*.

Bilder, dies lehrt uns Boehm, sprechen eine ihnen eigene Sprache. Sich dessen bewusst zu werden, wie Bilder Sinn erzeugen, erscheint mir in mehrfacher Hinsicht wichtig. Erstens hilft es uns, die den Bildern eigene Aussagekraft fruchtbar zu machen; zweitens bewahrt es uns davor, das Bild als bloße Illustration des Wortes zu behandeln; und drittens gibt es uns eine Handhabung, der Furcht vor der den Bildern eigenen Potenz zu begegnen (Bildersturm, Bilderverbot), mit dem positiven Effekt, dass wir die Bilder nicht mehr als Konkurrenten des Wortes betrachten müssen, sondern mit ihnen einen fruchtbaren Dialog aufnehmen können.

⁶ Boehm 1993 (vgl. Anm. 5), S. 31.

⁷ Boehm 1994 (vgl. Anm. 5), S. 30.

⁸ Boehm 2007 (vgl. Anm. 5), S. 211.

⁹ Boehm 1993 (vgl. Anm. 5), S. 31.

Religiöse Erfahrung durch Wahrnehmung

Wir haben nun eine Vorstellung davon, wie Bilder Sinn erzeugen. Doch wie vermitteln sie spezifisch religiöse Erfahrungen? Wenn ich danach frage, wie Bilder predigen, meine ich damit ja mehr als eine allgemeine Sinnstiftung. Ich will vielmehr verstehen, wie Bilder das Evangelium verkünden, wie sie von Gott sprechen, wie sie uns in ein Gespräch über religiöse Fragen verwickeln, wie sie sich an uns als Betrachter wenden, welche Performanz sie entfalten, wie sie Teil eines Gottesdienstes werden – um nur ein paar Elemente zu nennen, die eine Predigt ausmachen.

Wir müssen davon ausgehen, dass Bilder nicht einfach so von sich aus predigen, dass sich beim Betrachten von Kunstwerken nicht automatisch religiöse Erfahrungen einstellen. Die Voraussetzungen dafür sind in den Kunstwerken nur latent vorhanden. Damit ein Bild zu predigen anfängt, braucht es eine Bereitschaft der Betrachterin und des Betrachters, sich auf eine religiöse Lektüre des Bildes einzulassen.

Wer diese Bereitschaft nicht mitbringt, wird zum Beispiel Werke von Caspar David Friedrich, etwa seinen „Mönch am Meer“, als bloße Landschaftsbilder lesen. Wer jedoch bereit ist und eventuell zusätzlich noch um Friedrichs Affinität zu religiösen Fragestellungen weiß, auch um seine Freundschaft mit dem Theologen Friedrich Schleiermacher, der wird sie als religiöse Bilder interpretieren, u.a. als Auseinandersetzung mit Schleiermachers Definition von Religion als Wahrnehmung des Unendlichen im Endlichen.¹⁰ Dass Friedrich an Religion interessiert war, ist jedoch nicht die Voraussetzung dafür, dass man seine Bilder als religiöse lesen kann. Auch profane Bilder von nichtgläubigen Künstlern können zu religiösen Bildern werden, wenn jemand beim Betrachten dieser Bilder religiöse Erfahrungen macht. So kann im Prinzip jedes Kunstwerk als religiöses Bild interpretiert werden, wenn der Betrachter oder die Betrachterin dies tun möchte. Ich schlage dafür den Begriff des latenten Gottesbildes vor. Gottesbilder schlummern in jedem Kunstwerk und können sich der Person offenbaren, für die das Betrachten des Kunstwerks zur religiösen Erfahrung wird.¹¹

Man wird mir möglicherweise entgegenhalten, dass diese Auffassung subjektiven Interpretationen Tor und Tür öffnet. In der Tat! Doch ist das legitim und durchaus wissenschaftlich, solange die Argumente so transparent und kohärent entwickelt sind, dass sie für Leserinnen und Leser jederzeit nachvollziehbar sind. Es ist nicht nur legitim, es ist auch gar nicht zu vermeiden. Wenn wir – wie oben beschrieben – Bilder als Bilder lesen, ist das Subjekt der Interpretin immer

¹⁰ Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Stuttgart: Reclam, 1969 (1799), u.a. S. 35, 39, 178.

¹¹ Zum Begriff der latenten Gottesbilder siehe: Johannes Stückelberger, „Gottesbilder in der modernen Kunst“, in: *Gott sehen. Das Überirdische als Thema der zeitgenössischen Kunst*, Ausst.kat. Warth (Kunstmuseum des Kantons Thurgau), 2005/06, Sulgen/Zürich: Niggli, 2005, S. 43-49.

Teil der Aussage des Bildes. Das Bild entfaltet seinen Inhalt in Bezug auf und in Abhängigkeit vom Standort des Interpreten und dessen Voraussetzungen.

Ein Bild als religiöses Bild zu lesen, fällt am einfachsten, wenn dessen Motiv in Beziehung gebracht werden kann zu einem religiösen Inhalt, etwa einer biblischen Geschichte. Bilder predigen aber nicht nur mit ihren figurativen Motiven. Auch abstrakte Bilder mit einer ungenständlichen Struktur können religiöse Inhalte und Erfahrungen vermitteln. In diesem Fall wird man die Aussage an Farben und Formen festmachen, die auch bei gegenständlichen Bildern, bei denen man dann vom Stil spricht, eine Rolle spielen. Inhalte generieren sich auch daraus, wie Kunstwerke unsere Wahrnehmung lenken, wie sie auf uns wirken, wie wir sie rezipieren. Und schließlich hat auch der Ort, an dem ein Bild zu sehen ist und der Kontext, für den es geschaffen wurde, an dessen Aussage teil. Wie Bilder predigen, will ich im Workshop anhand von vier Aspekten vertiefen: Motiv, Stil, Rezeption und Ort. Bezogen auf das einzelne Kunstwerk sind es die wichtigsten Interpretationselemente. Natürlich könnte man auch noch den biographischen Hintergrund der Künstlerin bzw. des Künstlers, die Zeitgeschichte etc. beiziehen, doch lässt sich mit ihnen die Aussage des spezifischen Kunstwerks nicht wirklich fassen. Kunstwerke sind mehr als Illustrationen eines Künstlerlebens oder einer Epoche, es sind Individuen, die in ihrer Individualität mit der ihnen eigenen Logik wahrgenommen werden wollen.¹²

¹² Die im Workshop vertieften vier Interpretationsmethoden werden ausführlich diskutiert in: Johannes Stückelberger, Wie Bilder predigen, in: Jan Hermelink, David Plüss (Hg.), *Predigende Bilder. Was die Homiletik von den Kunstwerken lernen kann*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2017, 43-70.