

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 146 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

Der verborgene Gott und die Falten der Welt

Philippe Descolas Bildtheorie und einige notwendige Aufbrüche in der Theologie

Wolfgang Vögele

0. Gliederung

1. [Germigny-des-Prés](#)
2. [Von der Bildanthropologie zu einer neuen Theologie](#)
3. [Die Falten der Welt](#)
4. [Begeisternde Lektüre](#)
5. [Sichtbarkeit Gottes in der Welt](#)
6. [Der religiöse Charakter von Figurationen](#)
7. [Inkarnation und Schöpfung als Figurationen](#)
8. [Sprache und Bilder](#)
9. [Naturalismus und Christentum](#)
10. [Mögliche protestantische Bilderrechte](#)
11. [Chapelle du Rosaire](#)



1. Germigny-des-Prés

Bilder gehören zum Glauben?

Als wir in diesem Sommer Urlaub an der Loire machten und an einem regnerischen Tag die kleine Kirche von Germigny-des-Prés besuchten, konnte ich mich – wir waren die einzigen Besucher – staunend erinnern, dass es einmal sehr anders war. Die vorromanische Kirche aus dem 9. Jahrhundert liegt auf der Wiese (prés), in den Auen der Loire, und war ursprünglich ein Oratorium des Bischofs von Orléans, Theodulf, der zu den wichtigen Hoftheologen Karls des Großen gehörte.





Aus der Zeit Theodulfs sind Mosaiken erhalten, eine Darstellung der Bundeslade, die von vier Cherubim bewacht wird. Wieso ausgerechnet die Bundeslade? Man hat Theodulfs Theologie mit den Libri Carolini in Verbindung gebracht, wahrscheinlich hat er diese Schrift alleine verfasst, obwohl das nicht völlig sicher ist. Die Libri Carolini nahmen eindeutig Position im Bilderstreit mit der byzantinischen Kirche und bestritten, dass sich Jesus auf Bildern abbilden lasse, weil es nicht möglich sei, darauf seine göttliche Natur zu zeigen. So erklärt sich auch die Bundeslade in Theodulfs Oratorium, denn dabei handelt es sich in der Sicht der fränkischen Theologen um eine akzeptierte Darstellung Gottes. Vieles über die Kapelle und die theologischen Schriften am Hof Karls des Großen bleibt im Unklaren. Jahrhunderte später gelangten die Libri Carolini zur Kenntnis des Genfer Reformators Calvins, der damit seine ablehnende Bildertheologie argumentativ verstärkte.



Das Thema der Bilder und ihrer Produktion hat in der Geschichte des Christentums lange Zeit eine sehr wichtige Rolle gespielt. Das gilt allerdings nicht mehr für den Protestantismus, der sich nach vereinzelt bilderstürmerischen Anfängen auf drei zentrale Thesen beschränkte. Erstens: Bild und Kult fallen auseinander. Heiligenbilder dürfen nicht als Präsenz des Transzendenten verehrt werden. Intellektuelle lutherische Orthodoxie stand gegen posttridentinischen, barocken Bilderreichtum. Und – zweite These – Wirklichkeit und Bild verhalten sich wie Ursprung und Reflex, Abbildung. Beide sind voneinander zu unterscheiden, ja zu trennen. Das Bilderverbot – dritte These –, im Alten Testament prominent im Dekalog vertreten, ist so zu verstehen, dass Menschen den unsichtbaren, undarstellbaren Gott nicht abbilden dürfen. Wenn Gott sich *selbst* abbildet, dann nur in der Inkarnation, durch Leben und Werk Jesu Christi. So ausgerüstet, glaubte sich der Protestantismus auf der intellektuell sicheren, modernitätskompatiblen Seite der Bildtheorie.

2. Von der Bildanthropologie zu einer neuen Theologie

Es genügt, am Anfang mit einem Beispiel das konfliktreiche Erbe christlicher Bildertheologie heraufzubeschwören. Denn in diesem Essay soll es darum gehen, die Bedeutung der *Bildertheorie* des französischen Ethnologen und Kunsthistorikers Philippe Descola für eine Weiterentwicklung gegenwärtiger evangelischer *Bildertheologie* herauszuarbeiten. Es handelt sich dabei nicht um eine kunsthistorische oder ethnologische Rezension seines großen Werks „Die Formen des Sichtbaren. Eine Anthropologie der Bilder“.¹ Dafür fehlen mir die fachwissenschaftlichen Kompetenzen. Aber sehr wohl will ich etwas über die theologische Anschlussfähigkeit dieses Buches schreiben, denn das scheint mir für die theologische Community von außerordentlichem Interesse. Nach der Einleitung (1), deren Beispiel nicht zufällig aus Frankreich stammt, wo auch Descola – in Paris – lehrt, und den Hinweisen zur Gliederung (2) stelle ich zunächst in einem kurzen Abriß die Hauptthesen Descolas vor (3). Danach wird geschildert, welche große Freude die Lektüre dieses Buches bereitet (4). Den Hauptteil bilden Überlegungen zur theologischen Rezeption von Descolas Bilderanthropologie, und zwar solcher, die er selbst anreißt (6-9), und solcher, die sich aus der Perspektive der Systematischen Theologie nahelegen (10). Am Ende erlaube ich mir, die Thesen einer solchen theologischen Bilderanthropologie auf eine weitere französische Kapelle anzuwenden (11), nämlich die von Henri Matisse gestaltete Kapelle du Rosaire in Vence, Provence.

3. Die Falten der Welt

Der französische Anthropologe Philippe Descola, der wichtigste Schüler des Strukturalisten Claude Levi-Strauss, wurde 1949 geboren, er entstammt einer Familie der – wie er selbst sagte – katholischen Bourgeoisie², arbeitete als Ethnologe und Professor an verschiedenen Universitäten, zuletzt am Collège de France und hat mit „Die Formen des Sichtbaren. Eine Anthropologie der Bilder“ sein Haupt- und Alterswerk vorgelegt, in dem er seine bildtheoretischen, kunsthistorischen, ethnologischen und anthropologischen Thesen bündelt und zu einer Bildanthropologie verdichtet.

Descola spricht ausdrücklich vom experimentellen Charakter seiner Arbeit und nennt als zentrales Moment die „Falten der Welt“ (18.23), von der sich Kulturen, Künstler und Individuen unterschiedliche Bilder machen.³ Dass Menschen sich Bilder von der Wirklichkeit machen, hängt damit zusammen, dass der Vorgang der Erschaffung von Bildern eingebettet ist in eine bestimmte Ontologie, die Descola als intellektuelle „Welterschaffungssysteme“ (609) begreift. Dabei unterscheidet er strikt einen sprachlichen und einen piktoralen Weg, die Welt zu begreifen. Beides geht nicht auseinander hervor oder ineinander über. Descola wirbt nachdrücklich für die grammatische Eigengesetzlichkeit des Bildlichen (ebd.).

Gleich mit der Geburt entsteht in jedem Menschen solch eine eigene Welt (12), mit der sie auf unterschiedliche Weise interagieren; diese Weltsichten bezeichnet Descola auch als „Identifikationsmodi“ oder ontologische Filter (13), die Wahrnehmung, Sprechen, Kreativität und Intellektualität des Menschen in seiner Lebenswelt bestimmen. Solche Filter sind wie Algorithmen zu verstehen, welche das Verhältnis zwischen Subjekt, Lebens- und Umwelt konstituieren. In diesen Filtersystemen sind die „alltäglichen metaphysischen Fragen der Menschheit“ (56) vorbestimmt.

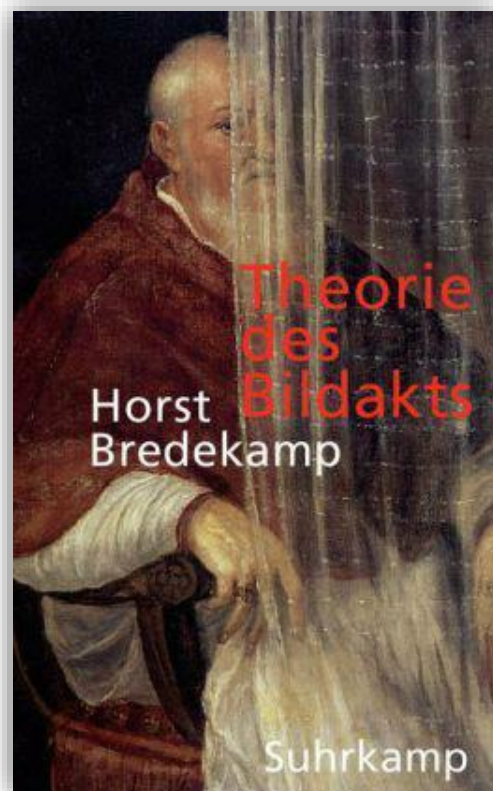
Descola unterscheidet vier Haupttypen solcher Ontologien (14) – Animismus, Totemismus, Analogismus und Naturalismus -, die er jeweils unter ontologischen, pragmatischen und formalen Aspekten (90. 610) analysiert. Seine Methode für diese Analyse nennt er einen anthropologischen Komparatismus (28) oder eine vergleichende Bildanthropologie (92). Für diese Grundtypen gilt, dass sie nicht geschichtsphilosophisch oder in historischer Entwicklung auseinander hervorgehen und entsprechend auch nicht zu einer Hierarchie angeordnet und bewertet werden können. Im Gegenteil: Descola liegt sehr daran, das Vorurteil der üblicherweise angenommenen Vorherrschaft des Naturalismus zu durchbrechen und pluralistisch-ethnologisch zu erweitern. Welterfahrung kann nicht nur auf *einer* Ontologie beruhen. Diesen Punkt werde ich wieder aufnehmen, wenn ich weiter unten die implizite Theologie Descolas analysiere.

Zum zweiten – das erscheint mir für die theologische Rezeption von entscheidender Bedeutung – wird die kreative Bilderproduktion, welche Descola Figuration nennt, nicht in Abhängigkeit einer Subjektivitätstheorie, sondern in Abhängigkeit von einer Ontologie gefasst. Das solchermaßen begriffene Ich interagiert nicht nur mit sich selbst, sondern es ist angewiesen auf seine Umwelt, ja noch mehr: Die Umwelt beeinflusst die Entwicklung des Ich. Die rekursive Schleife der Wahrnehmung dreht sich nicht nur durch die Schwaden subjektiven Bewusstseins, es kann von den wahrgenommenen Objekten, einem ‚aliud‘ der Subjektivität (56) beeinflusst werden. Descola nennt seine Auffassung von solchen Identifikationsmodi auch einen ontologischen Realismus (88).

Bilder sind darum für den Anthropologen nicht einfach Abbildungen (Mimesis), schon gar keine „Symbolpäckchen“, in denen sich Weltdimensionen verdichten, sondern „ikonische Akteure“ (89), bei denen eine „Zurschaustellung von ontologischen Eigenschaften“ (18) sichtbar wird

und die in das Welterleben von Menschen aktiv eingreifen. Bild und Ontologie sind so eng verflochten, dass aus der Faktur des Bildes die Ontologie sichtbar wird, die ihm zugrunde liegt. Und bei den zumeist religiösen Bildern vor dem Zeitalter der Kunst ist es so, dass sie nicht nur Personen, Gegenstände oder Götter abbilden wollen. Sondern Bildern kommt eine explizit religiöse Funktion zu, nämlich „eine Gottheit, einen Geist, einen bestimmten Ort, ein Tier, einen Toten sichtbar und lebendig zu machen, kurz gesagt: die Präsenz von etwas Abwesendem herbeizuführen“ (23). Ontologie und individuelles Bild sind durch ein „figuratives Schema“ verbunden, welches als das Ensemble von expliziten und impliziten Regeln verstanden werden kann, das ein einzelnes Bild in eine bestimmte Wirklichkeitssicht einordnet (66).

Also: Bilder sind nicht nur Repräsentanten von Zeichen und Symbolsystemen, sondern selbst Handelnde. Descola sagt im Anschluss an Horst Bredekamp⁴: Sie besitzen „agency“ bzw. „Handlungsmacht“, sie werden in einen „praxeologischen“ Kontext (25) eingeordnet. Bildern eignet eine „intentionale Autonomie“ (29), sie wirken und ‚handeln‘ in funktionalen, sozialen, ästhetischen, rituellen Zusammenhängen (vgl. 89). Bredekamp vergleicht ihr ‚Handeln‘ darum mit dem von „lebenden Toten“ (vgl. 668). Sie wirken hinein in die Lebenswelt.⁵ Wer Bildern nur in Galerien und Museen verortet, verfällt einer Unterbestimmung. Genauso bleiben sie unterbestimmt, wenn sie nur in ihrer Funktion von Mimesis wahrgenommen werden. Das wirft Descola der monolithischen europäischen Kunst vor, in der „zweidimensionale Bilder plattgewalzte Versionen von realen dreidimensionalen Gegenständen sind“ (407).



Descolas neuer Ansatz ersetzt die naturalistische Zentralperspektive durch „Polyzentrismus“ und „Metaobjektivität“ (428).

Bilder sind für Descola Produkt einer Bildgebung, die er in der Regel „Figuration“ (32) nennt. Figuration heißt für ihn: „Gegenstände, Zustände und einige der Beziehungen auf wiedererkennbare Weise zum Vorschein zu bringen“ (55). Ein hergestelltes Bild ist nicht ‚fertig‘, sondern mit der Fertigstellung beginnt erst sein Handeln, seine Interaktion mit den Betrachtern.

Bilder sind für Descola „Ikon“, das heißt, es bildet etwas ab. Und sie sind auch „Index“, weil sie auf Funktionen und Handeln dessen verweisen, der abgebildet wird, also des Gottes, des Königs, der Prinzessin oder des Dämons (32). Und genau dieser Index-Charakter verweist auf ein Doppeltes, zum einen auf die genannte intrinsische Handlungsmacht des Bildes, zum anderen auf die jeweilige Ontologie, die den Kontext bildet, um sich an genau diesem Bild zu wie auch

immer zu orientieren (33).⁶ Ikon und Index dürfen nicht mit der griechischen Unterscheidung zwischen eidolon, bloße Nachbildung und eikon, Nachbildung auch des unsichtbaren Wesens eines Gegenstands, identifiziert werden, zumal diese Unterscheidung oft mit derjenigen zwischen primitiv und zivilisiert in Zusammenhang gebracht wurde.

Auch die Unterscheidung zwischen Figurativem und Dekorativem hilft, was den Prozess der Figuration angeht (34), nicht viel weiter. Denn der Autor arbeitet heraus, dass gerade das anikonische, ornamentale Element in alter islamischer und in moderner Kunst zur Wahrnehmung und zum Verständnis von Transzendenz führen kann (48f.).

Kurzum: Bilder, egal ob figurativ oder dekorativ, stellen Sichtbares und Unsichtbares oder nur die Spuren von Unsichtbarem dar. „Manche [Bilder wv] machen Wesen sichtbar, die für gewöhnlich den Blicken verborgen sind oder kein anderes Erscheinungsbild besitzen als das Artefakt, in dem sie präsent sein sollen.“ (636f.) Der Zweck von Bildern besteht für Descola in folgendem: „(...) vor unseren Augen etwas erscheinen zu lassen, was sich dort nicht befindet, unabhängig davon, ob es anderswo sichtbar oder nicht mehr vorhanden, ob es aktuell oder virtuell, bekannt oder unbekannt, real oder imaginär ist.“ (637)

An dieser Stelle fragt sich Descola selbst (ebd.), ob er damit die Anthropologie der Bilder nicht implizit in einen theologischen Zusammenhang bringt, der durch die jüdisch-christliche Tradition geprägt ist. Denn diese hat ja in Fragen der Verborgenheit Gottes („Niemand hat Gott je gesehen.“ (Joh 1,18 passim)), des Bilderverbots (Ex 20,4; Dtn 5,8), der Darstellung von Götzen (1Kön 18,1-19), der Inkarnation (der Menschwerdung im Sinne der Sichtbarmachung Gottes (Joh 1)) eine ganze Reihe von figurationstheoretischen Thesen aufgestellt, die sich zugleich theologisch oder bildanthropologisch lesen lassen. Ich komme darauf zurück.

Descola verfolgt in seiner Bildanthropologie nun nicht die implizite theologische Spur, die er selbst angelegt hat, sondern stellt in Grundzügen die vier Formationen dar, die ontologisch die vier bildgebenden Verfahren bestimmt haben, wobei sich auch dabei, wie sich sofort zeigen wird, theologische Momente aufdrängen.

Der *Animismus*⁷ ist dadurch geprägt, dass in ihm allem, Körpern, Tieren, Pflanzen, Gegenständen „Interiorität“ im Sinne eines „Innenlebens menschlicher Art“ (14) beigelegt und angenommen wird. Durch Figuration soll dieses Innenleben bei nicht-menschlichen Wesen wahrnehmbar gemacht und aktiviert werden (97). Dafür eignet sich besonders die Maske, weil sie es ermöglicht, dass sich ein Mensch in ein anderes, nichtmenschliches Wesen verwandelt. Dieser Vorgang kann revidiert und wiederholt werden (97ff.). Bei den Inuit sind besonders Masken für Metamorphosen an Wild wichtig (124). Der (äußere) Körper ist für sie nur ein Kleid der Interiorität und kann getauscht werden (127). Interessant am Animismus sind die vielen Übergänge, Verwandlungen, Verwechslungen. Descola spricht von einem „Verwandlungsprozess“, den er als einen „dauerhaft verfügbaren Kommentar zum metaphysischen Potential, das die Flut der Identitäten aufweist“ (174), versteht.

Animistische Bilder sind in der Regel dreidimensional; sie zeigen nicht Zustände, sondern Veränderungsmöglichkeiten (175). Im Anschluss an Eduard Viveiros de Castro spricht Descola vom Polyperspektivismus der animistischen Kultur (180). Der Schamane wird zur Schlüsselfigur, denn er stellt die Verbindung zwischen Menschen und Geistern her und wird zu einem „Mehrfachsprecher“ (187), der sich in die Interioritäten von Nicht-Menschen einfühlen kann. Alle Nicht-Menschen, also auch Steine, Pflanzen, Artefakte, verhalten sich wie menschliche Akteure. Sie greifen in den Weltlauf ein und begünstigen oder behindern das Handeln und Denken von Menschen (190).

Im *Totemismus*⁸ gilt, dass für Gruppen von Menschen, Tieren, Dingen und Landschaften Gemeinsamkeiten definiert werden, die sich auf einen gemeinsamen Prototyp zurückführen lassen. In der Regel tragen solche Gruppen den Namen des ‚Prototypen‘, also Adler, Kaninchen, Känguru etc. (14). In den meisten Fällen bezieht sich Descola bei seiner Darstellung des Totemismus auf die australischen Aborigines.⁹ Totemistische Gruppen definieren Merkmale der Zugehörigkeit, die sich in jeder Generation neu aktualisieren und bei den Aborigines auf prototypische Traumwesen zurückgeführt werden. Die dabei entstehenden Bilder kombinieren „Narration, Heraldik und Topographie“ (209) und sorgen für die Darstellung der ursprünglichen, definierenden „Traumzeit“ (215) in der Gegenwart. Eine Gruppe versichert sich so ihrer Identität durch den Rückgriff auf die vor-historische Vergangenheit (225). Zwischen den Wesen der Traumzeit und den aktuellen Mitgliedern der Gruppe besteht so etwas wie ein „ontologische[s] Band“ (242). Die Ursprungsfigur ist gebunden an den Ort, an dem diese gelebt hat (266). Die Bilder der Aborigines enthalten eine bestimmte Heraldik, die Gruppenzugehörigkeiten erklärt (247ff.) und wieder erkennbar macht.

Der *Analogismus*¹⁰ ist dadurch bestimmt, dass er die Analogie als Hilfsmittel nimmt, um Unterschiede zu erklären und zu verzweigten Netzwerken (411) zu verknüpfen: „[A]lles verweist auf alles (...)“ (15). Aus der Erfahrung einer „allgemeinen Diskontinuität von Interioritäten und Physikalitäten“ (61), also von Innen und Außen entsteht ein „buntes Sortiment miteinander verkoppelter ungleichartiger Entitäten“ (310). Die allgemeine Unordnung wird durch das Herstellen von Analogien sortiert (307). So verbinden sich ganz ungleichartige Genres, Astrologie und Medizin, Astronomie und Mythen und vieles andere. Die verborgene Ordnung hinter dem sichtbaren Chaos der Wirklichkeit soll sichtbar gemacht werden (312). Die verworrene Welt soll zum Kosmos werden, was im Griechischen zugleich Weltordnung und Schönheit bedeutet. Die klassische Figur des Analogismus ist das Kompositwesen, die Schimäre, etwa der Zentaur, der Anteile vom Pferd und vom Menschen besitzt. Denn das Hybridwesen zeigt Übergänge und Korrespondenzen (313ff.). Ein weiteres Beispiel sind die Porträts, die der Maler Giuseppe Arcimboldo im 16. Jahrhundert aus Pflanzen, Tieren und Artefakten (333f.) geschaffen hat.

Analogistische Bilder zeigen weniger Inhalte als Organisationsmodi und Verknüpfungsdispositive (144). Analogistische Ordnungen machen Denken, Handeln und Orientieren einfacher und leichter beherrschbar (349). So entstehen im mittelalterlichen Christentum Welt Darstellungen,

die um die Erlöserfiguren Jesus Christus oder die Gottesmutter Maria gruppiert sind. Descola wählt als Beispiel eine Marienkrönung und nennt diese eine „Kosmographie von großem beschreibendem und erzählerischem Reichtum, übersät mit Szenen und Figuren“ (352) Man könnte aber auch an den Genter Altar der Brüder van Eyck oder – jenseits der bildlichen Darstellung - an Dantes Göttliche Komödie denken. Solche Gesamtdarstellungen des Kosmos kommen nicht nur im Christentum, sondern auch in anderen Religionen vor, zum Beispiel in der indischen. Ihr Zweck besteht darin, die „disparaten Bestandteile der Welt in einer kreativen Synthese zusammenzuführen und dadurch die sie trennenden Abstände auf ein Minimum zu reduzieren.“ (354f.) Damit wird der verwirrende „Wildwuchs der Zeichen“ begrenzt und durch seine Systematisierung beherrschbar gemacht (367). Grundformen der analogistischen Systeme sind Parallelen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, also Beziehungen zwischen Körper und Kosmos (so z.B. in der indischen Tantra-Philosophie (374ff.)).

Der *Naturalismus*¹¹, der die westliche Moderne bis heute prägt, erweist sich als das Gegenteil des Animismus. Die Menschen unterscheiden sich ontologisch darin von Tieren, Dingen und Geistern, dass sie allein über „Interiorität“ (62) verfügen. Ihr Gesicht, im Porträt dargestellt, macht sie zu einzigartigen Individuen.¹² Es handelt sich zentral um eine Gegenüberstellung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt, und nicht zufällig verweist diese Konstellation auf Descartes' Gegenüberstellung von *res cogitans* und *res extensa*.

Eng damit verbunden ist im Prozess der Figuration die von Descola sehr kritisch gesehene Entwicklung der Linearperspektive, deren Betrachtung als „Objektivierung des Subjektiven“ (68), eine These von Erwin Panofsky, Descola heftig kritisiert, obwohl sie die Entwicklung der Kunstgeschichte in Europa bis zum Kubismus des frühen 20. Jahrhunderts dominiert hat (76). Ausnahmen wie etwa der orthodoxe Theologe Pavel Florenskij (69) bestätigen die Regel. Descola wirft dem Naturalismus eine Deformation der Sehgewohnheiten vor (76); durch seine Dominanz habe er dafür gesorgt, dass der ontologische Realismus anderer ikonographischer Traditionen vernachlässigt, als primitiv gekennzeichnet und abgewertet wurde (80). Genau diese Selbstverständlichkeit des Naturalismus stellt Descola in seiner Bilderanthropologie in Frage. Naturalismus darf nicht als der geschichtsphilosophisch krönende Abschluss der drei anderen Ontologien verstanden werden.

Entwickelt hat sich der Naturalismus im 17. Jahrhundert durch die Entdeckung der (inneren) Subjektivität des Menschen. Philosophisch auf den Begriff gebracht hat ihn der erwähnte René Descartes (447f.). Es ist interessant, dass Descola den durch Martin Luthers Reformation bewirkten Subjektivierungsschub nicht berücksichtigt.

Im Naturalismus stehen Mensch und Umwelt einander gegenüber. Piktoral findet das seinen Ausdruck in der Linearperspektive: „Der von einem zentralen, ihm objektive Einheit verleihenden Subjekt aus konstruierte perspektivische Raum ist das Ergebnis einer direkten, vom menschlichen Geist mit Hilfe seiner Beherrschung der Proportionalität hervorgerufenen Wir-

kung, die aus einer unendlichen Umwelt eine Totalität herausschneiden soll, für die er verantwortlich ist.“ (454) Damit wird die Malerei auf einen bestimmten Zweck festgelegt, der sowohl Stärke als auch Schwäche ist, nämlich „das zu zeigen, was einem unter die Augen kommt, und nicht, was man wissen, fürchten, verstehen oder hoffen muss.“ (461) Darstellung und Abbildung werden nun zum Zweck von Malerei und Zeichnung.

Das alles hat Folgen für das Porträt, welches das Individuum darstellt, ‚wie es ist‘ und nicht ‚wie es sein soll‘ (474). Und das hat immense Folgen für die Entwicklung der Landschaftsmalerei sowie die „Erfindung des Panoramablicks“ (506). Im Naturalismus wird die Bedeutung der Mimesis, der Abbildung erheblich verstärkt. So entwickelt sich ein ‚Realismus‘ der Malerei, der gar nicht mehr in seiner Faktur und Machart erkannt wird. Vor allem wird nicht erkannt, dass der (malerische) Realismus nur eine „verkümmerte Sichtweise der Realität“ darstellt. Deswegen spricht Descola lieber von einem „Visualismus“ (509). Real ist demnach nur, was die Augen wahrnehmen, aber darin geht die Erfahrung der Wirklichkeit nicht auf. Auch das ist ein Punkt, der sehr interessante Ansätze für das Gespräch mit der protestantischen Theologie liefert.

Wer Malerei nach dem Prinzip der Mimesis betreibt, legt alle Aufmerksamkeit auf die präzise Wahrnehmung dessen, was er als Maler oder Malerin sieht¹³. Die eigene „Interiorität“ geht dabei verloren (536) und wird in der europäischen Kunstgeschichte erst wieder mit dem Aufkommen der (kunsthistorischen) Moderne bei Cézanne und seinen Nachfolgern entdeckt (582.604f.).

Als Kunstform entspricht diesem Naturalismus viel mehr als die Malerei die im 19. Jahrhundert entwickelte Fotografie (538ff.), die durch ihren objektiven Blick durchs Objektiv sozusagen die Interiorität des Künstlers noch mehr ausschaltet als die Malerei (539.548).¹⁴ Wer aber Interiorität – so Descola – vollständig vernachlässigt, der erliegt einer weiteren Selbsttäuschung, denn er übersieht, dass „Interiorität mehr als nur ein computergestützter, mit einer Turing-Maschine vergleichbarer Mechanismus ist und dass der Materialismus gegenüber dem, was er deutlich macht, immer einen Standpunkt einnehmen muss, der nicht bloß das Guckloch des inneren Selbst sein kann. ‚[...][I]ch [bin] zu meinem Körper nicht etwa nur so hinzugefügt worden [...] wie ein Seemann sich auf einem Schiff aufhält‘, heißt es in Descartes‘ berühmter Formulierung. Eigentlich ist mein Körper mein Ich, ein unverbrüchlich aus Physis und Moral bestehendes Ich (...), sodass, wenn man aus dem Innenleben die Folgeerscheinung eines mechanischen elektrochemischen Systems macht, in Wirklichkeit der Körper als Bestandteil des Ichs sich verflüchtigt.“ (549) Daraus folgt: Es gibt keine materialistisch objektive Welt. Wer die Interiorität des Ich und ihren Einfluß auf Wahrnehmung leugnet, täuscht sich selbst. Wenn die Beziehung zwischen objektiver und subjektiver Welt erhalten bleiben soll, dann darf die Rolle des subjektiven Ich (in Descolas Terminologie: seine Interiorität) nicht vernachlässigt werden. Auch darin finde ich eine Kritik des Naturalismus, die theologisch von erheblicher Brisanz und Relevanz ist. Descola hat das schon lange vor seiner Bildanthropologie in einen Entwurf neuer

Naturphilosophie¹⁵ gegossen. Auch das wäre ein theologisch interessanter Pfad, der in seiner Verbindung mit der Schöpfungstheologie zu würdigen wäre. Er soll aber hier nicht weiter verfolgt werden.

Descola schreibt: „In Sachen Figuration genauso *wie in Bezug auf andere Existenzweisen* hin- und hergerissen zwischen dem unbeugsamen Eigensinn eines geschwätziges Ichs und dem Streben, alles den Naturgesetzen zu unterwerfen, hört der Naturalismus nicht auf, in immer tiefere Widersprüche zu geraten.“ (549, Hervorhebung wv) An einer zweiten Stelle bringt Descola die Ironie des Naturalismus noch genauer auf den Punkt: „Die höchste Kunstfertigkeit der großen Illusionisten der Mimesis und der Grund für ihren anhaltenden Erfolg besteht darin, dass es ihnen besser als anderen gelingt, unsere Sinne und unseren Verstand hinters Licht zu führen, indem sie unsere leise Ahnung, dass es sich um eine Irreführung handelt, mit Hilfe des Staunens darüber betäuben, dass unseren Augen das Schauspiel des wahren Lebens darbietet.“ (574)

Die Naturalisten suchen Objektivität und täuschen sich darin, dass sie ihre (kreative) Interiorität vergessen: Ich lese hier, ohne dass das bei ihm erwähnt würde, den Gegensatz zwischen der die ‚Interiorität‘ betonenden Gefühlstheologie Schleiermachers und Barths Betonung der Externität des christlichen Glaubens, die oft fälschlich Offenbarungspositivismus genannt wurde, heraus. Wenn das so wäre, würden bestimmte Auseinandersetzungen in der evangelischen Theologie von nicht richtig durchschauten ontologischen Kontroversen leben. Descola wird erst sehr viel später in seinem Buch theologische Gedanken einbringen, die aber eher auf die Genese seiner anthropologischen Bildertheorie als auf Theologie und Gesellschaftstheorie zielen.

Descola plädiert für die Freiheit von Künstlern, Völkern und Ethnien, ihre jeweils eigene Ontologie zu wählen. Künstler verabschieden sich in der Arbeit an der eigenen Individualität aus den herrschenden sozialen und ästhetischen Konsensen (584) und ihrer angeblichen Selbstverständlichkeit. Hier findet sich neben der theologischen eine zweite Brücke, nämlich zur Soziologie. Der Berliner Soziologe Andreas Reckwitz¹⁶ hat unter dem Stichwort der Singularisierung untersucht, was geschieht, wenn alle Bereiche der Gesellschaft, bei weitem nicht nur der ästhetische, dem allerdings eine Führungsrolle zufällt, durch Prozesse der Singularisierung aufgelöst und ihrer sozialen Bindungskräfte beraubt werden. Descola schwankt hier merkwürdig zwischen seinem ethnologischen Blick, der wie bei den Aborigines, den Inuit und anderen animistischen Gruppen auf soziale Kohärenzen abzielt, und einem modernen kunsthistorischen Blick, der – der alten Genietradition folgend – die Individualität des Künstlers in den Mittelpunkt stellt. An diesem Punkt brechen Fragen auf, die dazu anregen, Descolas Theorie weiter zu denken, zumal in der Perspektive einer globalen Ideengeschichte.¹⁷ Ich gehe allerdings auch hier allein der theologischen Spur nach.

4. Begeisternde Lektüre

Bevor ich versuche, diese Aufgabe in meinem eigenen Fachgebiet, der systematischen Theologie mit einigen Fragen einzulösen, ist jedoch zuerst auf die formale Gestalt hinzuweisen, in der Descola seine Überlegungen artikuliert. Das Buch ist in einem außerordentlich luziden, klaren Stil geschrieben. Stets argumentiert der Autor präzise auf den Punkt hin, den er erreichen will. Dabei vermeidet er es, sich in Fachdiskussionen zu verlieren. Die ethnologische und kunsthistorische Kontextualisierung findet in einem Anhang statt, in dem sich Descola mit den entsprechenden Positionen auseinandersetzt. Die klare Gliederung trägt ebenso zur Lektürefreundlichkeit bei wie die Fülle von ethnologischen Beispielen, die ebenso beschrieben wie auch zahlreich abgebildet werden. Kurzum: Es macht große Freude, dieses Buch zu lesen und durcharbeiten. Die vielen Beispiele aus der Kunst der Aborigines, der Inuit, der Amerindianer sollten in ihrer Besonderheit von anderen gewürdigt werden, das ist die Aufgabe der dafür kompetenten Ethnologen. Trotzdem sollte noch erwähnt werden, dass Descolas Thesen aus diesem Buch nicht nur die Aufmerksamkeit von Fachwelten, sondern auch einer allgemeineren Öffentlichkeit erreichen haben.¹⁸

5. Sichtbarkeit Gottes in der Welt

„Wovon man nicht sprechen kann,
darüber muss man schweigen.“
Ludwig Wittgenstein,
Tractatus logico-philosophicus

Was man nicht abbilden kann,
darüber kann man nicht reden.

Was man nicht abbilden kann,
verstärkt die Blindheit für die Welt – und für alles andere.

Grundsätzlich erscheinen mir vier Thesen aus Descolas Buch besonders wichtig:

1. Jede Wahrnehmung der Welt ist von einer impliziten Theorie der Wirklichkeit abhängig, die Descola Ontologien nennt.
2. Solche Ontologien lassen sich anthropologisch nicht auf eine Universaltheorie reduzieren; es gibt sie nur im Plural.
3. Dabei spielt es keine Rolle, ob es um sprachliche oder bildliche Gestaltung der Welt geht. Das gilt unabhängig davon, dass Descola den Unterschied zwischen Sprache und Figuration sehr betont, gerade weil er Abhilfe schaffen will für die Vernachlässigung von Bildgebungsprozessen in den Kulturwissenschaften.
4. All das führt ihn zu einer Kritik des westlichen Naturalismus, dem er eine neue interaktive und reziproke Zuordnung von Mensch und Welt gegenüber stellt.

Aus diesen Hauptthesen ergeben sich Implikationen für das Verständnis von Theologie. Einige davon deutet Descola selbst an, die anderen entwickle ich aus meinen Überlegungen zum Projekt einer aufmerksamen Theologie, das ich an anderer Stelle dargestellt habe.¹⁹ Ich beginne

also bei Descolas theologischen Implikationen und setze mit meinen theologischen Überlegungen fort.

6. Der religiöse Charakter von Figurationen

Es ist interessant zu sehen, dass Descola ohne weiteres den religiösen Charakter von Figuration zugesteht (648), aber bei in seiner reichen Beispielsammlung selten auf diesen theologischen Charakter von Figuration eingeht. Was das Verhältnis von Abbildung einer Gottheit und ihrer symbolischen Repräsentation angeht, so verwendet er (religiöse) Figuration als Inbegriff eines „kuriosen Taschenspielertricks“ (ebd.). Danach ist das Bild ebenso sehr Verkörperung der (anwesenden) Götter wie auch ihre symbolische Repräsentanz. Das Götterbild ist in dieser Auslegung sowohl Präsenz als auch Index für ein transzendentes Wesen jenseits dieser figurativen Verkörperung. Diese These soll noch eine Rolle spielen, wenn ich auf das Bilderverbot zurückkomme. Im Bilderstreit zwischen Ost- und Westkirche würde Descola damit eine Mittelposition einnehmen.

An einer zweiten Stelle zitiert Descola Gadamer, als er den religiösen Charakter von Bildern belegen will: „An ihm wird zweifelsfrei klar, dass das Bild nicht Abbild eines abgebildeten Seins ist, sondern mit dem Abgebildeten seinsmäßig kommuniziert.“ (ebd.) Das Bild ist nicht einfach nur schnödes Bild. Diesen Gedanken Gadamers führt Descola dann in der Tat so weiter, dass er Verkörperungen des Transzendenten in moderner, nicht abbildender Malerei sieht, und er nennt als Beispiel Mark Rothko, Antonio Tàpies und Pierre Soulages, allerdings nicht mehr als Konfiguration des anwesenden, sondern als ein paradoxes Gegenüber zwischen dem verlassenen Menschen und dem abwesenden Gott.

7. Inkarnation und Schöpfung als Figurationen

Descola sieht sehr wohl, dass bestimmte Theologumena des Christentums die Geschichte der Figuration erheblich beeinflusst haben. Der kanadische Kulturwissenschaftler Derrick de Kerckhove sprach in diesem Zusammenhang von einer „civilization vidéo-chrétienne“. Das ist allerdings nicht das zentrale Thema des Buches von Descola, sondern dieser kommt erst an dessen Ende darauf zu sprechen. Und plötzlich stellen sich ihm eine ganze Reihe von Fragen (638):

- Schöpfung und Transzendenz: Was ist unter dem Körper Gottes zu verstehen? Wie sieht er aus? Wie kommt man zu einer Vorstellung des Menschen, der als Ergebnis einer creatio ex nihilo in die Welt gekommen ist? Wie ist die Gottebenbildlichkeit zu verstehen, die den unsichtbaren Körper Gottes mit dem menschlichen Körper verknüpft? Gottebenbildlichkeit meint: Der Mensch bildet – als Ikon Gott ab und er verweist – als Index – auf den Schöpfer, der diesen Menschen ex nihilo geschaffen hat (639).
- Christologie: Die Behauptung, dass Gott Mensch geworden ist, sich inkarniert hat, verwandelt die Vorstellung von der Unsichtbarkeit Gottes, indem sie von einem leidenden, um der Menschen willen hingerichteten Gott am Kreuz redet. Allerdings ist Inkarnation eine gefähr-

liche Vorstellung, insofern sie die Transzendenz Gottes in Frage stellt (639). Voilà – und damit kommt der Theo-Ethnologe der Spätmoderne ganz in die Nähe des Abtes Theodulf, des karolinischen Hoftheologen, der für sein Oratorium lieber die Bundeslade als den gekreuzigten Christus mit seiner göttlichen und menschlichen Natur wählte.²⁰

Descola kommt in dieser – leider sehr kurz geratenen – Überlegung zu folgendem Fazit: „Schöpfung, Transzendenz, Inkarnation sind die drei Wunderlichkeiten des Christentums, die dem abendländischen Verständnis vom Bild als körperlicher Objektivierung einer ihm äußeren Realität das Siegel ihrer Außerordentlichkeit aufdrücken.“ (638)

Damit rücken Religion und Figuration sehr nahe aneinander. Aber die Besonderheiten des Christentums verflüchtigen sich ganz schnell, wenn Descola seinen weiten Begriff von Religion offenlegt. Religion versteht er als Vorgang, „dem das öffentliche Geltendmachen von Wesen und ontologischen Qualitäten durch menschliche Äußerungen, Prophezeiungen, Rituale und Bilder zu verdanken ist.“ (641) Religionen machen – in Bildern und Ritualen – unsichtbare Transzendenzen sichtbar, wobei allerdings deren menschlicher Ursprung aus dem Imaginären nicht geleugnet werden kann (641f.). Das mündet in die starke These: „Religion und Figuration sind beinahe Synonyme (...)“ (641). Und ohne Religion benötigt man auch keine Bilder – wobei letzteres so gemeint sein muss, dass Bilder, die nur den Zweck der Abbildung der Wirklichkeit haben, die Bilder der Mimesis, auch von der Fotografie erledigt werden können. Und von dieser Mimesis-Funktion hat sich ja die moderne Kunst völlig verabschiedet (ebd.).

Hier würde allerdings nach meiner Ansicht notwendig eine theologische Erweiterung ansetzen. Nicht Religion und Figuration sind Synonyme. Sondern Religion, die Begegnung mit einem zunächst unsichtbaren, unhörbaren und nicht beschreibbaren Transzendenten löst auf Seiten der Menschen einen kreativen Prozeß aus, der Momente der Bildgebung (Figuration), der Komposition, also der musikalischen Reaktion, der Erfindung von Bewegungen (also Tanz und Ballett) und des Schreibens und Sprechens (des Verfassens von Texten im weitesten Sinne) auslöst. Die Begegnung mit dem Transzendenten fordert eine Reaktion heraus, die aber eben nicht auf die Figuration beschränkt ist. Gott kann nicht nur gemalt werden. Die Menschen können ihn daneben auch tanzen, singen, im (rituellen) Theater darstellen und über ihn schreiben.

8. Sprache und Bilder

Das führt zu einem dritten theologischen Anknüpfungspunkt, denn Descola setzt sein Plädoyer für den Vorrang der Figuration von anderen Religionstheoretikern, Philosophen und Ethnologen ab, die stets für einen Primat der Sprache plädiert haben. Descola verfißt die These einer stärkeren Unabhängigkeit zwischen Sprache und Bildern und postuliert, dass Figurationsvorgänge genauso wie Sprache von einer bestimmten Grammatik und Syntax abhängen (609). Letztere wird in Descolas Sicht nicht richtig ernst genommen. Das scheint mir richtig, aber in einem zweiten Schritt sind dann die unterschiedlichen symbolischen Formen (Ernst Cassirer) wie Sprache, Figuration, Komposition etc. nebeneinander zu stellen und in ihren Stärken und

Schwächen, Besonderheiten und Gemeinsamkeiten zu benennen. Das führt zu individuellen wie kollektiven oder institutionellen Vorzugsentscheidungen. Damit ist weit mehr gemeint als Geschmacksurteile: Der eine mag lieber Musik als Bilder, die andere kann mit Ballett nichts anfangen.

Für die protestantische Kultur und Theologie lassen sich solche Wertehierarchien in Bezug auf symbolische Genres genau beschreiben. Sie ist fixiert auf Hören und Sprechen, Lesen und Schreiben, was ihr im Zug der Digitalisierung²¹ und des iconic turn, der eine digitale Rückkehr zu den Bildern darstellt, massive Probleme bereitet. Danach folgt die Musik, liturgische Musik wie Gregorianik, Bach als der fünfte Evangelist, Kirchenmusik als Aufführung großer Oratorien in riesigen Chören und Orchestern, die – wenn auch in der Moderne vernachlässigte – Pflege der Glockenkultur²². Bildern und Figurationen ist der Protestantismus wegen des Bildverbots stets mit einer gewissen Skepsis entgegengetreten.²³ Descolas Aufwertung des Figurationsprozesses bedeutet auch eine Anfrage an diese protestantische Bewertungskaskade.

9. Naturalismus und Christentum

Ein letztes Mal begegnet die Theologie bei Descola, wenn er den Naturalismus kritisiert. Er macht diese Kritik an dem berühmten und in seiner Zeit sehr umstrittenen Christus-Porträt Albrecht Dürers fest (639), in dem dieser (auch) sich selbst porträtierte. Wenn Christus nicht mehr Gott ist, sondern im Grunde Alfred Dürer, dann gilt: „Die göttliche Alterität humanisiert sich und wird zu einer Spiegelung des Selbst, zur getreuen Nachahmung eines Prototyps, der zu bekannt ist, um sein Geheimnis wahren zu können.“ (639f.) Descola sieht in diesem Porträt eine Säkularisierung und einen Wechsel von der Theologie zum Anthropozentrismus, den er dem Naturalismus als Ontologie vorwirft. Nach Descola ist damit das unterscheidende Moment gefunden, mit dem sich der Naturalismus von den anderen Ontologien absetzt. Das Christentum des Mittelalters hat nach Descola mit der Entwicklung einer individualisierten, mystischen Frömmigkeit diejenige Form von Individualität gefördert, die dann mit einiger zeitlicher Verspätung zur Ausbildung der Porträtmalerei führte (476f.).



10. Mögliche protestantische Bildrechte

Descola sieht in seiner großartigen Bildertheorie den Einfluss des Christentums auf die in Rede stehenden Ontologien, besonders seinen Einfluss auf den Naturalismus. Aber er deutet diese Zusammenhänge nur an, er arbeitet sie nicht aus. Das zum einen sollte geschehen, zum anderen sollte auch die Frage gestellt werden, an welchen selbst gewählten oder überkommenen Fixierungen sich eine protestantische Theologie arbeiten müsste, wenn sie die Bilderanthropologie Descolas ernst nimmt. Ich will drei Punkte andeuten, wirklich nur andeuten, denn wenn man Descolas Bildanthropologie theologisch ganz ernst nähme, würde das einen weitreichenden Umbau ihrer Fundamente und Grundlagen bedeuten.

1. Wenn man sich fragt, auf welcher Ontologie im Sinne Descolas der Protestantismus aufruht, so muss man eine doppelte Antwort geben. Zum einen hat der Protestantismus den von Descola so genannten Naturalismus mit auf den Weg gebracht, und zwar durch die Unterscheidung von Schöpfer und Schöpfung. Das führte zu einer Konzentration der göttlichen Repräsentanz in der Welt auf die Christologie und einer Kritik all dessen, was darüber hinaus als göttliche Präsenz fixiert wurde. Exemplarisch deutlich wird das in einem Satz aus Luthers Psalmenvorlesungen: „Der eigentliche Gegenstand der Theologie ist der Mensch, der unter der Anklage der Sünde steht und verloren ist, und Gott, der den Sünder rechtfertigt. Was darüber hinaus in der Theologie erforscht und diskutiert wird, ist Irrtum und Gift.“²⁴ Der Berliner Theologe Notger Slenczka bezeichnet genau diese These noch in der Gegenwart als eine „programmatische radikale Reduktion, die einer Schwerpunktverlagerung im theologischen Denken entspringt.“²⁵ Und Slenczka behauptet die fortdauernde Geltung dieser These. In der Theologie hat das ontologisch zu ihrer nachhaltigen Anbindung an die Subjektivitätstheorie geführt, die erst in jüngerer Zeit in Frage gestellt worden ist.²⁶ Descolas Überlegungen legen nun eine ontologische Verschiebung nahe, die den Anthropozentrismus auflöst in eine Theologie der Schöpfung, deren Teil – nicht notwendig deren Krone – der Mensch ja ist.

Gleichzeitig damit ist eine Kritik der Fixierung auf den Naturalismus impliziert, der im Gefolge Schleiermachers und seiner Fixierung auf Gefühle/Interiorität seit dem 19. Jahrhundert in der Theologie erhebliche Erfolge zeitigte.²⁷

Wenn Descolas Hauptthese stimmt, dass die ‚Ontologien‘, mit deren Hilfe die Menschen ihre Wirklichkeiten begreifen, nicht statisch fixiert, sondern wandelbar sind und sich eben nicht zu einer Hierarchie ordnen lassen, an deren Spitze der aufgeklärte, wissenschaftliche Naturalismus steht, dann bedeutet das für den gegenwärtigen Protestantismus: Er ist dadurch geschwächt worden, dass er vor dieser naturalistischen Weltsicht resigniert hat. Er ersetzt den manifesten Gottesgedanken (Gott als Begriff) durch ein religiöses Gefühl, das an der objektiven Wirklichkeit keinen direkten Anhalt mehr findet. Das protestantische Subjekt stützt sich religiös-gefühlsmäßig nur auf sich selbst. Die von Descola untersuchten Bildkon-

zeptionen können mit diesem Übergang von Gott als Begriff zu Gott als Gefühl nichts richtiges anfangen. Denn sie verwenden erheblichen Aufwand darauf, gerade diese Dimension des Transzendenten sichtbar zu machen.

Kann man aber die alten ontologischen und metaphysischen Weltauffassungen einfach wieder beleben, sozusagen, in einer der schönsten Formulierungen Descolas, die ‚Falten der Wirklichkeit‘ neu ordnen? Es geht theologisch nicht um die Wiederbelebung längst bestatteter Gespenster. Aber die Gefühle des Subjekts kommen nicht aus dem Nichts, sie entstehen aus Beobachtungen und Wahrnehmungen der (Lebens-)Welt. Wenn man theologisch weiterkommen will, muss man diese einseitige Fixierung der evangelischen Theologie auf die naturalistische Weltsicht problematisieren und sich einspüren auf die Descolas komplexe Beschreibung des Verhältnisses von Subjekten und Welt.

2. Descola, der Strukturalist (und in dieser Hinsicht auch Relativist) stellt sich ein pluralistisches Nebeneinander aller möglichen Wirklichkeitsorientierungen vor. Es ist wichtig, allen ‚Falten‘ der Wirklichkeit zu folgen, die Menschen in ihren Orientierungsversuchen hervorkehren. Er wehrt sich gegen den absolut gesetzten Naturalismus, sofern er sich ideologisch und imperialistisch gibt. Und dieser Pluralismus der Wirklichkeitsorientierungen und – nota bene – der Religionen gilt dann auch für die Religionen der Aborigines, Maori, süd- und nordamerikanischer Indianerstämme, die den Naturalismus, den man ihnen aufoktroieren will, einfach zu ignorieren pflegen.

Was Descola anthropologisch und ethnologisch sagt, gilt selbstverständlich auch theologisch. Kritikwürdig ist die ‚imperialistische‘ Form des Naturalismus, die ersetzt wird durch ein Nebeneinander unterschiedlicher Ontologien. Schaut man sich neuere dogmatische Entwürfe im Protestantismus an, so zeichnen sich alle dadurch aus, dass sie zugleich mit ihren dogmatischen Thesen jeweils eine bestimmte, selbst präparierte Ontologie favorisieren, die als einzige zum Maßstab theologischen Denkens gemacht wird.²⁸ Deswegen sind die Diadochenkämpfe, die in der Gegenwart zwischen den Vertretern der Theologie Schleiermachers und Barths ausgetragen werden, in Wahrheit keine theologischen Auseinandersetzungen, sondern solche um die Ontologie, um die Bewertung der Moderne. Was die Anerkennung unterschiedlicher Ontologien angeht, so deuten Hinweise aus der Religions- und Missionstheologie, auch aus der interkulturellen Theologie in eine andere Richtung, die dogmatisch zu bearbeiten wäre.

3. Bei der Lektüre von Descola fragt man sich: Was macht überhaupt ein Bild aus? Descola geht es um Folgendes: Bilder zeigen, was sonst unsichtbar bleibt, Geister, Götter, religiöse und transzendente Zusammenhänge. Sie sind Medien, die Sinn und Orientierung stiften, weil sie dazu dienen, den Kontakt des Menschen mit dem Transzendenten darzustellen und zu regeln.

Die Bibel – um auf die Theologie zu kommen – bleibt gegenüber dieser religiösen Orientierungsfunktion von Bildern misstrauisch²⁹. Der in der Tora maßgebliche Dekalog enthält gleich am Anfang ein Verbot, Bilder von Gott herzustellen. Es handelt sich nicht um eine grundsätzliche Kritik des Figurationsprozesses. Das Bilderverbot hängt eng zusammen mit der Unterscheidung zwischen JHWH, dem einzigen Gott, und den Götzen, die fälschlicherweise verehrt werden.³⁰ Dieses Bilderverbot macht allerdings auch in seiner Bezogenheit auf Gott grundsätzlich den Prozeß der Figuration zum Problem.³¹ Als solcher gilt das aber auch für andere Medien, die genutzt werden, um über Gott zu sprechen oder zu argumentieren: Schrift, Argument, Komposition, Choreographie, Liturgie u.a.³² Theologisch wäre also nach Descola (und über ihn hinausgehend) anzuerkennen: Zum einen ist von der nicht auflösenden Koexistenz mehrerer Ontologien auszugehen, zum anderen gibt es auch neben den Bildern eine ganze Reihe anderer Medien (Musik, Tanz, Ritual, Schrift), die benutzt werden können, um symbolische Darstellungen zur Orientierung in Welt und Wirklichkeit (einschließlich des Transzendenten) zu einer bestimmten Gestalt sowie auf einen bestimmten Begriff zu bringen.

11. Chapelle du Rosaire



Descola hat ein faszinierendes Buch geschrieben, das Ethnologie, Kunstgeschichte und philosophische Ästhetik miteinander verbindet. Es ist deshalb so faszinierend, weil es in seinen Überlegungen weit über die ‚bloße‘ Kunstgeschichte hinausreicht. Es stellt sich der grundlegenden anthropologischen Frage nach der Natur des menschlichen Verständnisses von Wirklich-

keit. Und Descola arbeitet genau heraus, dass zu allen Zeiten Bilder (oder ihre Äquivalente) den Menschen dazu gedient haben, die über die Erfahrung des rein vor Augen liegenden Dimensionen sichtbar zu machen. Insofern verdient dieses faszinierende Buch eine Auseinandersetzung mit der Theologie.

Am Anfang habe ich das Oratorium in Germigny-des-Prés beschrieben. Es wäre, nach dem Durchgang durch Descolas Arbeit, genauso wichtig, die Kontaktstellen zwischen Theologie und moderner Kunst in den Blick zu nehmen. Kaum ein anderer malender Gründungsvater der ästhetischen Moderne hat sich darüber so viele Gedanken gemacht wie Henri Matisse, auf dessen Kapelle in Vence am Ende verwiesen werden soll³³. Diese Kapelle besitzt eine außerordentlich interessante Entstehungsgeschichte, zumal sich Matisse zeit lebens als Atheist verstand und in seinem Werk vor der Arbeit an der Kapelle keine theologischen Motive auftauchen. Die Kapelle in Vence steht darum als Solitär da. Intellektuell beginnt das mit der Frage: Wie kommt ein atheistischer Maler zur Frage nach der Darstellbarkeit Gottes? Matisse, um das zuletzt nur anzudeuten, hat im Gottesdienstraum die Zeichnung für die



Darstellung dieser Wirklichkeit verwendet und die Abstraktion des kommenden Reiches in Farben und Pflanzenornamente gefasst. Der Gottesdienst in der Kapelle wird damit zum transitorischen Ort, der den Glaubenden mindestens den virtuellen Übergang in das von Jesus von Nazareth angekündigte Reich zeigt, ohne sich dabei wieder in den alten metaphysischen und substantiellen Fragen zu verhakeln.

Anmerkungen

- ¹ Philippe Descola, Die Formen des Sichtbaren. Eine Anthropologie der Bilder, Berlin 2023 (frz. 2021). Alle Seitenangaben im folgenden Text beziehen sich auf dieses Buch.
- ² Vgl. dazu den Gesprächspodcast Caroline Broué et al., Philippe Descola, une autre façon d'habiter le monde, Teil 1-5, April 2023, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-philippe-descola-une-autre-facon-d-habiter-le-monde>. In diesem fünfteiligen Podcast erläutert der Anthropologe seine Autobiographie, seine Forschung und seine Thesen sowie sein Verständnis von Interdisziplinarität.
- ³ Zur Metapher der Falten, die ergänzt wird durch Überlegungen zur weitergehenden Metapher des ‚Risses‘ vgl. Philipp Stoellger, Kontingenz im Bild: Spuren der Kontingenz – zwischen Zugriff, Angriff und Zerfall, in: Jörg Huber, Philipp Stoeller (Hg.), Gestalten der Kontingenz, T:G/06, Zürich Wien New York 2008, 201-236.
- ⁴ Horst Bredekamp, Theorie des Bildakts, Frankfurt 2010.
- ⁵ Es wäre interessant, im Anschluß an diese Handlungsmacht von Bildern über die Handlungsmacht der (Heiligen) Schrift nachzudenken und so dem reformatorischen Grundsatz sola scriptura eine neue Deutung abzugewinnen.
- ⁶ Descola verweist hier auf die nabatäischen Heiligtümer, die Bätyle. Das Wort leitet sich vom hebräischen Beth-El ab. Er spricht vom Bätyl als einem „Gefäß, das die Gottheit aufnahm, der Ort, an dem sie sich aufhielt, sodass ihre Anbetung sich nicht direkt auf den Stein richtete, sondern auf die heilige Präsenz, die er sichtbar machte und die über ihn zugänglich wurde.“ (35)
- ⁷ Vgl. zum Animismus 14.56-58.95-200.611-614.628f..633-635.
- ⁸ Vgl. zum Totemismus 14.58-60.200-304.614-618.629f..
- ⁹ Dazu Margo Neale (Hg.), Songlines: chant des pistes du désert australien, Paris 2023.
- ¹⁰ Vgl. zum Analogismus 15.60-62.305-443.618-621.630f..
- ¹¹ Vgl. zum Naturalismus 15.62-63.305-443.621-625.632.
- ¹² Vgl. dazu Hans Belting, Faces, München 2013; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hg.), Unter vier Augen – Sprachen des Porträts, Bielefeld 2013; Wolfgang Vögele, Im Angesicht, tà katoptrizómena, H.100, 2016, <http://theomag.de/100/wv24.htm>.
- ¹³ „Der aufkommende Naturalismus beruht auf einem außergewöhnlichen Taschenspielertrick: Um den Preis, dass bei der perspektivischen Konstruktion die Zufälligkeit des subjektiven Standpunkts, auf den die Geometrisierung der Welt sich stützt, verhehlt wird, macht er den Mechanismus unsichtbar, der die Objektivitäten hervorbringt, die er abbildet.“ Descola, a.a.O., 510.
- ¹⁴ Die ästhetische Theologie hat leider nach meinem Kenntnisstand die Fotografie bisher sträflich vernachlässigt. Vgl. dazu meinen ersten, vorsichtigen Versuch über eine Theologie der Fotografie: Wolfgang Vögele, Lichtblicke. Mutmaßungen über die Ontologie der Oberflächen. Reflexionen über das Verhältnis von Fotografie und Theologie, tà katoptrizómena, H.6, Nr. 134, 2021, <https://www.theomag.de/134/wv074.htm>.
- ¹⁵ Philippe Descola, Jenseits von Natur und Kultur, Berlin 2011.
- ¹⁶ Andreas Reckwitz, Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.
- ¹⁷ Hier wäre auch ein Verweis auf Martin Mulsows Fallstudien zu einer globalen Ideengeschichte zu verweisen, die ohne weiteres ethnologisch-kunsthistorisch erweitert werden könnten. Vgl. Martin Mulsow, Überreichweiten. Perspektiven einer globalen Ideengeschichte, Berlin 2022.
- ¹⁸ Vgl. dazu die Rezensionen Oliver Schlaudt, Formen des Sichtbaren. Philippe Descola und die Vielfalt der Kulturen, Merkur 76, 2022, H. 874, 65-74 sowie Peter Geimer, Vertraute Kunst in fremdem Licht, FAZ 5.4.2022, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/philippe-descolas-vergleichende-anthropologie-des-bildes-17849420.html>.
- ¹⁹ Dazu Wolfgang Vögele, Aufmerksame Theologie. Theologische Grundentscheidungen. Zugleich eine Kritik der öffentlichen Theologie, tà katoptrizómena, H.1, Nr. 141, 2023, <https://theomag.de/141/wv77.htm>.
- ²⁰ S.o. Abschnitt 1.
- ²¹ Dazu Wolfgang Vögele, Das Wort sie sollen lassen stahn? Beobachtungen zum digitalen Strukturwandel im spätklerikalen Protestantismus, tà katoptrizómena, H.3, Nr. 143, 2023, <https://theomag.de/143/wv082.htm>. Vgl. auch Günter Bader, Lesekunst. Eine Theologie des Lesens, HUTh 76, Tübingen 2019.
- ²² Dazu Wolfgang Vögele, Sono auribus vivendum. Kultur und Theologie des Glockenläutens in Reformation und Moderne, Ästhetik – Theologie – Liturgik 68, Münster u.a. 2017.
- ²³ Zur Bildertheorie im Kontext reformatorischer Theologie, auch zum Gegensatz zwischen katholischer und protestantischer Bildertheorie Joseph Leo Koerner, Die Reformation des Bildes, München 2017.
- ²⁴ Martin Luther, Enarratio in Ps LI, WA 40/II, 328,17ff. Zit.n. Notger Slenczka, Theologie der reformatorischen Bekenntnisschriften. Einheit und Anspruch, Leipzig 2020, 43.
- ²⁵ Slenczka, ebd.
- ²⁶ Dazu Ingolf Ulrich Dalferth, Philipp Stoellger (Hg.), Krisen der Subjektivität, Religion in Philosophy and Theology 18, Tübingen 2005.
- ²⁷ Zum Beispiel in der jüngst erschienenen Dogmatik Ulrich Barths, die den Naturalismus zum Anlaß nimmt, den Gottesgedanken eigentlich völlig zu verabschieden: Ulrich Barth, Symbole des Christentums. Berliner Dogmatikvorlesung, hg. von Friedemann Steck, Tübingen 2021.
- ²⁸ Ich würde sagen, das gilt nach meiner Einschätzung für so unterschiedliche dogmatische Entwürfe wie diejenigen Gerhard Ebelings, Wolfhart Pannenberg, Eberhard Jüngels, Dietrich Korsch, Eilert Herms, Ulrich Barths und anderer.

-
- ²⁹ Vgl. dazu auch Andreas Mertin, Eine Neubewertung des reformatorischen Bilderstreits. Zur Bildethik von Jérôme Cottin, *tà katoptrizómena*, H.17, 2002, <https://www.theomag.de/17/am50.htm>.
- ³⁰ Vgl. dazu Michaela Bauks, Art. Bilderverbot (AT), *Wibilex*, April 2017, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15357/>. Vgl. dazu auch Friedhelm Hartenstein, Michael Moxter, *Hermeneutik des Bilderverbots. Exegetische und systematisch-theologische Annäherungen*, Leipzig 2016.
- ³¹ Sehr einleuchtend und mit vielen Beispielen Andreas Mertins Überlegungen zum White Cube als Inbegriff reformierter Bildertheologie und als museales Architekturprinzip. Genau an diesem Punkt scheint auch noch einmal die Verknüpfung zwischen ästhetischer Philosophie, Kunstgeschichte und Theologie auf: Andreas Mertin, *Die Geste des weißen Raumes. White Cube – oder: Gibt es eine Szenografie reformierten Glaubens*, *tà katoptrizómena*, H. 83, 2013, <https://www.theomag.de/83/am439.htm>.
- ³² Anfänge sehe ich, ohne Bezug auf Descola, zur Theologie des Bildes, zum Verhältnis von Bild und Bildbetrachtung, auch zur Frage des Sprechens über ein Bild bei Philipp Stoellger, *Zwischen Kunst und Religion. Sprachprobleme ‚vor einem Bild‘*, in: Peter Schüz, Thomas Erne (Hg.), *Der religiöse Charme der Kunst*, Paderborn 2012, 107-139.
- ³³ Wolfgang Vögele, *Raum in der kleinsten Kapelle. Über den Maler Henri Matisse, seine ungläubige Theologie und die Ästhetik der Vereinfachung*, *tà katoptrizómena*, Heft 121, Dezember 2019, <https://www.theomag.de/122/wv056.htm>.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Vögele, Wolfgang: *Der verborgene Gott und die Falten der Welt. Philippe Descolas Bildtheorie und einige notwendige Aufbrüche in der Theologie*, *tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Ausgabe 146 – *Kunst Religion Israel*, erschienen 01.12.2023 <https://www.theomag.de/146/wv083.pdf>