

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

[Heft 154](#) | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

Die Schatten im Bild

Beobachtungen zu Kunstwerken des 19. Jahrhunderts

Andreas Mertin



Bildausschnitt einer Grafik nach Hippolyte Delaroches Bild „Le Vendredi Saint“, 1861, British Museum

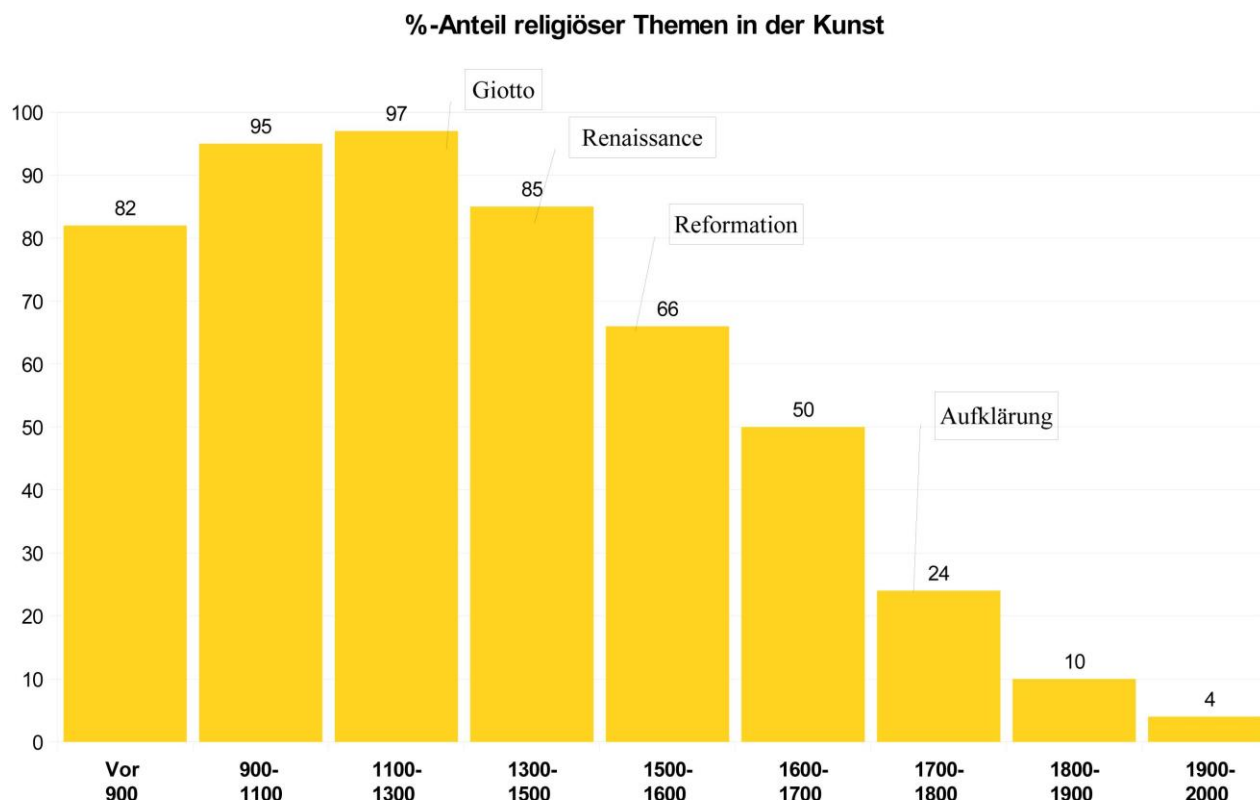
Der Schatten des Geschehens

In der langen Geschichte der Bilder im Christentum¹ kommt spätestens am Anfang des 19. Jahrhunderts die Phase, in der sich die bildende Kunst von der Darstellung heilsgeschichtlicher Ereignisse zurückzieht. Bis heute hat das Christentum – gleich welcher Konfession – das noch immer nicht richtig begriffen und internalisiert. Es hält vielmehr an der Darstellungskunst fest. Der Kunsthistoriker Wolfgang Schöne hat die Fakten freilich schon vor 75 Jahren pointiert so zusammengefasst:

«Das Unternehmen, die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst darzustellen, wird auf den Versuch hinauslaufen, den Beitrag zu skizzieren, den die Kunstgeschichtswissenschaft ... zu dem großen allgemeineren Thema der ‚Geschichte Gottes‘ im Abendland leisten kann. Die Behandlung des Stoffes selbst wird im Wesentlichen in einer Demonstration zahlreicher Kunstwerke aus anderthalb Jahrtausenden bestehen und zu zwei Feststellungen führen:

1. *Gott (der christliche Gott) hat im Abendland eine Bildgeschichte gehabt.*
2. *Diese Bildgeschichte ist abgelaufen.»*²

Der Soziologe Pitrim A. Sorokin hat in den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts in einer empirischen Studie die Kunstwerke des Westens anhand von Museumsverzeichnissen nach ihren religionspezifischen Inhalten ausgewertet.³ Das Ergebnis nennt der Soziologe Julius Morel in einem Text über «Säkularisierung und die Zukunft der Religionen», «eines der packendsten Beispiele für die Wachablösung des Sakralen durch das Profane».⁴ Und wenn man auf die folgende Tabelle schaut, die die Ergebnisse von Pitrim A. Sorokin zusammenfasst, kann man nur sagen, er hat Recht:



Es ist kein Zufall, dass die religiösen Themen (also die dezidiert christliche Ikonographie) in der Kunst seit dem Ende des 13. Jahrhunderts abnehmen und dass die säkularen Themen (Porträt, Landschaft, Historienmalerei) zunehmen, und das lange bevor Reformation und Aufklärung ihren Beitrag zur Säkularisierung leisteten.

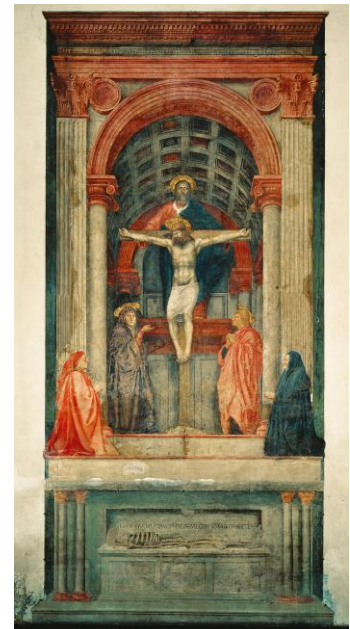
Der primäre Bruch in der bis dahin symbiotischen Beziehung von Kunst und Religion lässt sich ziemlich genau auf das Jahr 1300 datieren, auf die Ausarbeitung der Maße des Menschlichen in der Kunst durch Giotto (auch wenn das noch *innerhalb* des religiösen Kosmos erfolgte).⁵ Indem bei Giotto auch die göttlichen Figuren nach dem Bild des Menschen geschaffen werden, revolutioniert sich der religiöse Bezugspunkt. Nicht der Mensch ist nach dem Bilde Gottes geschaffen, sondern Gott wird nach dem Bild des Menschen entworfen – Ludwig Feuerbach *avant le lettre*.

Im 15. Jahrhundert wird Gott dann von Masaccio auf seinem Trinitätsfresko in Santa Maria Novella in Florenz sogar ganz konkret im architektonischen Raum verortet und wird damit zum disponiblen Objekt des Menschen. Das betont nicht zuletzt der Kunstschriftsteller Günther Anders in seinem Italien-Tagebuch 1954:

«Letztlich sind die Kirchenfresken von Masaccio und Lippi Verleugnungen des Begriffes der Transzendenz, bildgewordene Häresien. Häresien, die sich kein noch so kühner Philosoph der Epoche, auch keiner der folgenden Jahrhunderte, hätte herausnehmen dürfen.

Das gilt ganz besonders von dem berühmten Fresko in der Santa Maria della Novella. Denn da Masaccio hier den Schöpfergott in einem gebauten Rundbogen unterbringt, weist er ihm ja einen Platz innerhalb der von ihm geschaffenen Welt zu, macht er ihn also gewissermaßen zu einem Ding unter Dingen, nein, schlimmer als das: zu einem Dinge, das nun innerhalb eines von Menschenhand hergestellten Objektes (eben des Rundbogens) seinen Platz einnimmt.

Wenn solche Darstellung kein haarsträubendes Sakrileg ist, dann weiß ich nicht, was ein Sakrileg ist.»⁶



Darin hat Günther Anders recht, denn mit Masaccio Bild ist eine Logik in Gang gesetzt, die im Verlauf der folgenden Jahrhunderte immer offensichtlicher wird und dem Menschen die Souveränität über seine religiösen Vorstellungen gibt. Zur Zeit der Reformation war diese nach 1300 einsetzende Entwicklung schon weit fortgeschritten und die Aufklärung zog eigentlich nur noch eine (vor allem theoretische) kunstphilosophische Bilanz. In den Worten von Hegel:

"Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen: es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr".⁷

Mit dem 20. Jahrhundert kommt die christliche Ikonographie fast nur noch als beiläufiges Zitat vor oder als historische Form, an der man sich abarbeitet. Aber selbstverständlich gibt es weiter religiöse und auch christliche Bilder, nur sind diese weitgehend dem religiösen Kunsthandwerk zuzuordnen, es ist Religionsdesign nach dem 1500 zu Ende gehenden Zeitalter der Kultbilder.

Dort wo tatsächlich Künstler:innen einmal auf religiöse Ikonografie Bezug nehmen, ist diese Ikonografie nur das außerästhetische Substrat, das einer eigenständigen künstlerischen Bearbeitung unterzogen wird. Es ist dann aber eigentlich gleich gültig, ob ein Pissier, ein Mercedes Benz, eine Kreuzigung, eine Landschaft oder die Farbe Blau den Bildanlass bilden.

Die Frage ist, ob dieser sich im Bild vollziehende Prozess der Säkularisierung auch von der Kunst selbst beobachtet und reflektiert wird, ob also – jenseits der bloß religionskritischen Bilder – Kunstwerke durch die Art der Darstellung direkt auf das Verdampfen der christlichen Ikonografie Bezug nehmen. Das könnte dadurch geschehen, dass wie bei Caspar David Friedrichs so benanntem „Mönch am Meer“, nur noch das Gefühl des Erhabenen evoziert wird, und der Mönch / Mensch auf dem Bild nicht einmal mehr nötig ist, weil die Szene die intendierten Reaktionen der Betrachter:innen auch ohne ihn auslöst.

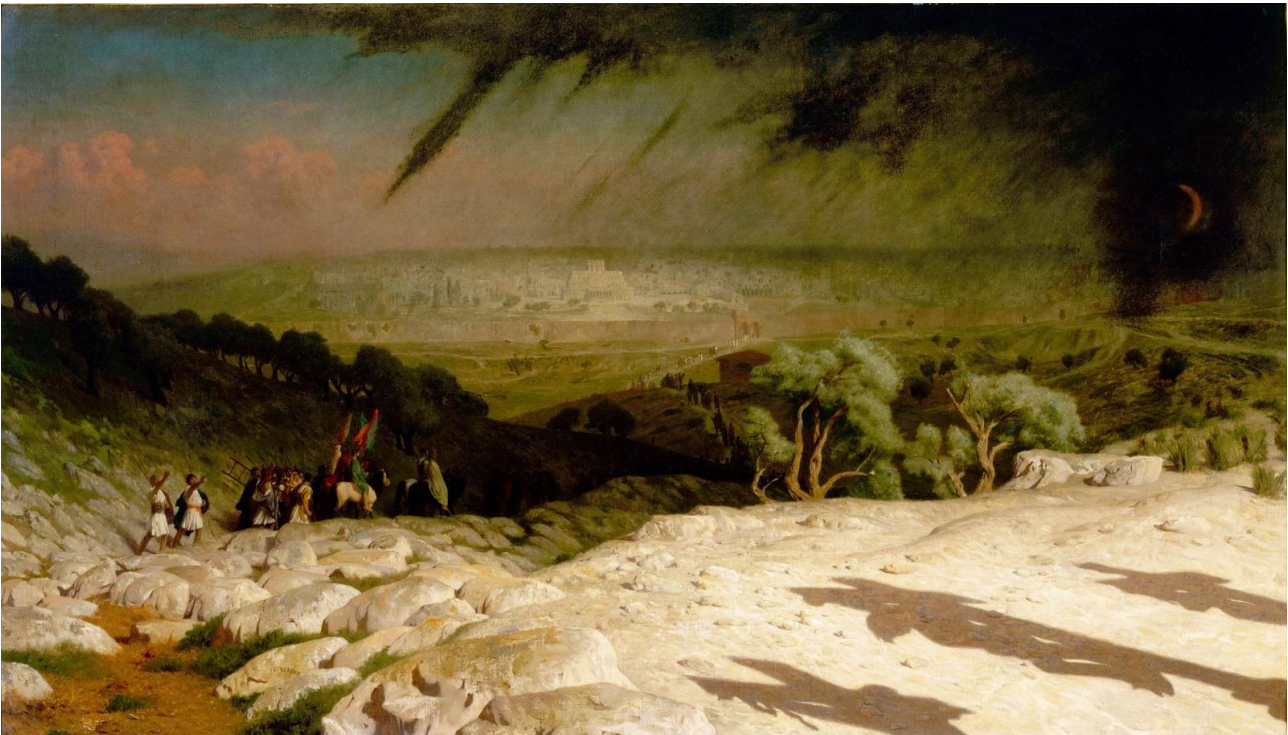


Caspar Davids Friedrich, Mönch am Meer, 1808-1810, Öl/Lwd., 110 × 171,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Nun könnte man im Blick auf Caspar David Friedrichs Bild sagen, dass hier nicht die Religion aus dem Bild verschwindet, sondern nur eine historische Transformation von Religion sichtbar wird. Eine Transformation, die sich auch in der Religion selbst zeigt: von der Darstellung der Heilsgeschichte zur subjektiv erfahrbaren Religiosität. Religion in der Kunst auf der Höhe der Zeit nach 1800 bestünde dann in der Evokation subjektiver religiöser Gefühle, christlicher Narrationen bedarf es dann nicht mehr. Mich überzeugt das nicht.

Es gibt aber auch Kunstwerke, die den Vorgang der Entfremdung von der Darstellung der christlichen Heilsgeschichte im Bild selbst reflektieren, indem sie ein letztes Mal auf die christliche Ikonographie anspielen, dies aber so, dass deren „Verdampfen“⁸ im Bild festgehalten wird.

Ein solcher Fall liegt vor bei dem Gemälde „Jerusalem“ von Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Es gibt verschiedene Bildtitel, einer lautet «Consummatus est» – «*Es ist vollbracht*». Er spielt subtil mit dem scheinbar Dargestellten und der Nebenbedeutung, dass die Kunst all das, was sie zur christlichen Kunstgeschichte beizutragen hatte, nun endgültig bearbeitet hat: *Es ist vollbracht*.



Jean-Léon Gérôme, Jerusalem, 1867, Musée d'Orsay, Paris

Der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp ist in einem Aufsatz der „Wahrheit der indirekten Mitteilung“ dieses und anderer Bilder des 19. Jahrhunderts nachgegangen.⁹ Er schreibt zu diesem Bild:

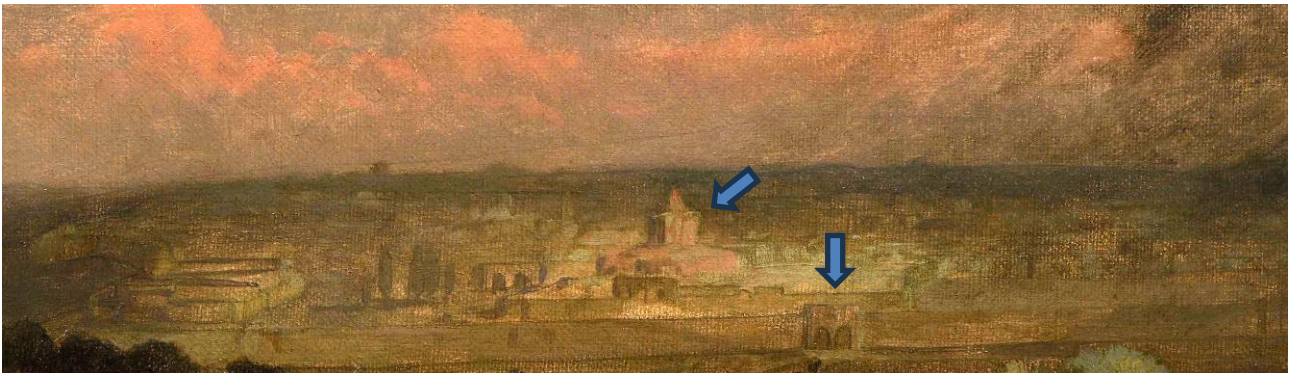
Der Dezentrierung der Hauptachse entspricht das Übergewicht des Kontingenten. Der Abzug der Soldaten und des Volkes von der Schädelstätte wird zum Thema an sich.

Was die Visualisierung der zeitlichen Perspektive anbelangt, so steht dem Maler des 19. Jahrhundert das schon im 15. Jahrhundert entwickelte Repertoire zur Verfügung: Rückenfiguren, Reiter von hinten gesehen, die den Schauplatz verlassen und hinter einer Wegbiegung verschwinden, auf das in der Ferne sichtbare Jerusalem zuhaltend.

Gérômes Inszenierung benutzt allerdings noch zusätzliche künstlerische Mittel und Ausdrucksträger, die das 15. Jahrhundert nicht kannte: das Wetter - der Sturm zieht auf, von dem die Passionserzählung berichtet, das Licht eine für die Tageszeit extrem niedrig stehende und von einer Öffnung in den Gewitterwolken fokussierte Sonne wirft ihre letzten Strahlen über die Schädelstätte - und die ausgeklügelte Wahl des Betrachterstandorts.

Vor Gérômes Szenerie gestellt, fragt man sich unwillkürlich und ein wenig besorgt, wo man steht und warum man dort steht. Der Maler hat die Fallrichtung der Schatten so gelegt, dass die Präsenz des Betrachters durch ein eigenes Schattenbild nicht näher definiert und anerkannt wird. Gleichzeitig realisiert er, dass er wohl allein mit den Gekreuzigten auf dem Golgatha übriggeblieben ist.¹⁰

Das Kunstwerk ist wirklich außergewöhnlich. Natürlich verdankt es sich einerseits der Faszination Gérômes für den Vorderen Orient und für die dortige Kultur, die der Künstler bei seinen Besuchen vor Ort kennengelernt hat. Gérôme ist darin dem Orientalismus zuzuordnen. Der Ort auf dem Ölberg, an dem er Golgatha situiert, kam allerdings für die Kreuzigung nie ernsthaft in Frage, aber er ermöglicht einen guten Blick auf die Stadt Jerusalem. Von der Perspektive her müsste es in etwa dort platziert sein, wo man heute die Gräber der Propheten besuchen kann, also ein südöstlicher Blick auf Jerusalem. Dagegen spricht freilich die dargestellte Nähe von Felsendom und Goldenem Tor, die so nur aus nordöstlicher Perspektive erscheint.



Unabhängig davon vollzieht sich das bis dahin zentrale Geschehen nun im Rücken der Betrachter:innen, es ist nur noch als Schatten im Bild wahrnehmbar. Aber wir wissen, wofür es geht, denn auch die Schatten rufen noch einmal das historische Geschehen ins Gedächtnis. Religiöse Menschen müsste das dennoch verstören, ist doch das Bedeutungsvolle jetzt nur noch als Schatten wahrnehmbar. Stattdessen fokussiert sich die Wahrnehmung auf den Abzug der zuvor unter dem Kreuz handelnden Figuren. Die Betrachter:innen werden – mit dem Ereignis im Rücken – als religiöse Subjekte geradezu ortlos.

Das Bild ist keine bloß kulturgeschichtliche oder frömmigkeitsgeschichtliche Intervention. Der Künstler will nicht darstellen, dass die heilsgeschichtlichen Ereignisse in den Hintergrund getreten sind, sondern eher, dass man Jerusalem nun eher mit dem Hintergrundwissen um die christliche Narratio besuchen kann, vor Ort aber im Schatten der Bilder und Imaginationen bleibt. Das beweisen auch die Pilger:innen, die heute noch den Kreuzweg abschreiten, weil sie ihn anhand fiktiver narrativ-bezeugter Punkte begehen. Auch sie laufen im Schatten der Bilder.



Kitsch und Massenware

Und man kann natürlich fragen, ob das Verschwinden der Darstellung heilsgeschichtlicher Szenen nicht auch ein gut begründeter Rückzug der veritablen Künstler:innen von Kunsthandwerker:innen war, die sich insbesondere durch Massenware und Kitschkultur auszeichneten. Denn das können wir ja im 19. Jahrhundert auch beobachten: die ostentative Hinwendung zum Religiösen bei den Nazarenern oder den englischen Präraffaeliten. Während sich schon bei Caspar David Friedrich oder spätestens bei Paul Cezanne der Aufbruch zur Moderne abzeichnete, wollten andere Künstler:innen einen Tigersprung in die Vergangenheit unternehmen. Die Wieder-Holung der alten Zeiten des Guten, Wahren und Schönen scheiterte jedoch kläglich. Die Kunst ging – zumindest in ihrer veritablen Tradition – einen anderen Weg. Sie ließ eine Renaissance der klerikalen Bilder nicht zu. Aber daneben wucherte der Kitsch und er wurde salonfähig.¹¹ Wenn die Darstellung der Kreuzigung im chinesischen Stil als serielles Motiv auf dem Teeservice erscheint, dann ist das aus künstlerischer Perspektive schwer erträglich. Kunsthandwerklich mag so etwas angehen, aber für die freie Kunst war dieser Weg ausgeschlossen. Spätestens an diesem Punkt muss man sich davon abwenden.



Die Bildende Kunst konnte (und wollte) dem schier unausweichlichen Prozess der Säkularisierung der Künste und das heißt ja auch der Befreiung von der Knechtschaft unter der Religion, die bis 1300 alles bestimmt hatte, nicht entgehen.¹² Aber sie konnte in ihren Bildern noch einmal deutlich machen, dass die Wege sich nun trennen und die Kunst in Zukunft andere Bildlösungen entwickeln würde.

Im Schatten des Ereignisses

Wolfgang Kemp verweist in seinem oben erwähnten Aufsatz auf ein zweites Bild, das seiner Ansicht nach noch radikaler als das gerade betrachtete Werk von Gérôme sei. Es stammt von Hippolyte Delaroche (1797-1856) und trägt den Titel „Le Vendredi Saint“, also *Karfreitag*. Den Bildgegenstand beschreibt das British Museum anhand einer Grafik nach dem Bild so:

The Virgin, Magdalen, St. John the Evangelist, St. Peter and other women gathered in an upper room, in attitudes of great distress, looking towards a window on the left where Jesus is being tried, and through which are seen spears and a sign labelled 'INRI'.¹³



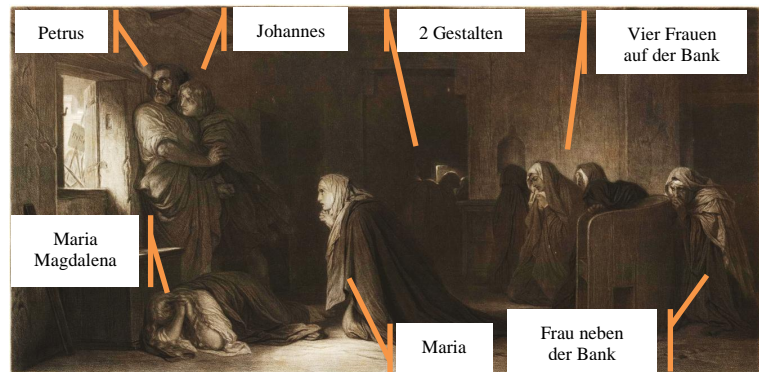
Grafik nach Hippolyte Delaroche, „Le Vendredi Saint“, 1861 (leicht aufgehellt), British Museum

Es ist ein interessantes Bild von seinem Darstellungsgehalt und seiner Konstruktion her. Man weiß zunächst gar nicht, wo der lebensweltliche Ort sein soll, an dem sich das Geschehen abspielt und wann sich denn diese Szene ereignet haben könnte. Wenn wir im Zimmer auf dem Bild laut Angaben des britischen Museums die Jungfrau Maria, Maria Magdalena, den Lieblingsjünger Johannes, Petrus identifizieren können und zudem noch andere Frauen sehen können, und vor dem Fenster eine Lanze mit der (anachronistischen) Aufschrift INRI, dann müssen wir uns (wenn wir der Legendenbildung des Christentums folgen, dass Helena die Kreuzestitulatur noch am Kreuz gefunden hat) in der Zeit *vor* der Kreuzigung befinden. Christus ist also bereits von Pontius Pilatus verurteilt worden (sonst macht der Titel INRI keinen Sinn) und befindet sich mit einer Kohorte römischer Soldaten auf dem kurzen Weg zur Kreuzigung. Sie beobachten also weniger den Prozess gegen Jesus selbst, als vielmehr die Situation direkt im Anschluss. Kurz darauf werden sich ja zumindest drei der Dargestellten dem Zug der Soldaten und Schaulustigen vor dem Fenster anschließen und sich unter dem Kreuz versammeln.





Rabbula-Evangeliar, ca. 586



Wir blicken nun auf vermutlich elf Figuren, die in einem emotionalen Ausnahmezustand gezeigt werden. Worin dieser besteht, können wir nur durch die Buchstabenfolge INRI erschließen, die wir durch das Fenster sehen. Als Betrachter:innen werden wir aufgefordert, uns in die Situation und die Gefühle der Porträtierten einzufühlen. Einiges kommt bekannt vor, denn Hippolyte Delaroche scheint Haltungen, die wir auf klassischen Kreuzigungsdarstellungen im Blick auf die beteiligten Frauen finden (Maria und Maria Magdalena), auf die imaginierte Szene vor der Kreuzigung zurück übertragen zu haben. Für Hippolyte Delaroche ist das aber auch ein Mittel, das Zurücktreten der heilsgeschichtlichen Motive in der Kunst des 19. Jahrhunderts zu reflektieren. Wolfgang Kemp schreibt zu diesem Bild:

*«Die Raumkomposition ist von altertümlichem Charakter; ein Niederländer des 15. Jahrhunderts hätte in den Grundzügen nicht anders disponiert, nur hätte er den vorderen Raum in die Tiefe und nicht in die Breite gelagert. In diesem ersten dunklen Zimmer, das durch ein kleines Fenster in der linken Wand beleuchtet wird, hält sich eine Gruppe von heiligen Frauen auf, die **im Zustand ohnmächtiger Verzweiflung** knien, sitzen, liegen und, soweit sie nicht in sich zusammengesunken sind, ihr Augenmerk auf das Fenster richten bzw. auf das, was in ihm sichtbar wird. Verstärkt wird diese Ausrichtung durch die stehenden Gestalten: Petrus und Johannes, die eng aneinandergedrückt und an die Laibung des Fensters gepresst, den Blick nach draußen riskieren ... Was die in innerer und äußerer Eingeschlossenheit Verzweifeln bewegt, ist das Geschehen, das an diesem Tag, in diesem Moment, an diesem Ort abläuft - draußen: der Zug auf den Golgatha, davon spricht der Bildtitel, und davon zeugen die wenigen Handlungszeichen, die im Fensterausschnitt erscheinen: Lanzen und Waffen, die ein vorbeiziehender Trupp römischer Soldateska in die Höhe streckt, und die Inschrift INRI ... die auf einer Lanze steckt. Das heißt ja wohl, dass hinter diesem Schild der kreuztragende Christus geht und dass er vielleicht in diesem Moment am Fenster vorbeizieht, für die »Seinen« sichtbar, nicht aber uns. Für **uns ist er gleich zweimal abwesend und anwesend zugleich**. Zwei Leerstellen sind es, die man sich ... verbunden denken muss: draußen der leidende Christus der Passion, bezeichnet durch die Tafel - drinnen Christus als Oberhaupt der ersten Christengemeinde - erkennbar am Thron ... Die Passion, **das öffentliche Ereignis des Christentums schlechthin**, das Menschen aller Klassen und Altersstufen vor dem Hintergrund der Welt und an ihrem Nabel zusammenführt, **wird aus der Innenraumperspektive wahrgenommen**. Nicht das Innere, sondern das Äußere wird belauscht oder heimlich beobachtet. Und diejenigen, die dies tun, sind wenige Verschworene, Gemeinde. Am Ende ist das Interieur der Erfüllungsort aller christlichen Geschichte, nicht nur ihrer häuslichen Szenen.»¹⁴*

Diese Zeitenwende des Christentums im Bild vor Augen geführt zu haben, ist das Verdienst von Delaroche und seinen Geistesverwandten in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Völlig losgelöst – Vincent van Gogh



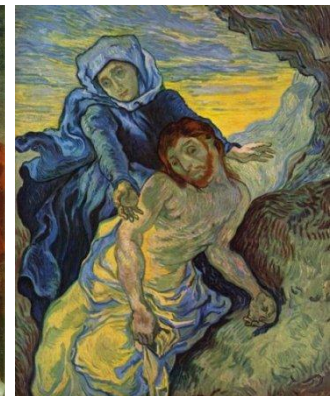
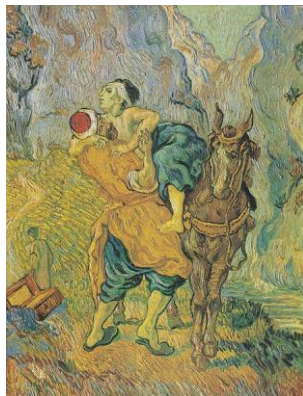
Vincent van Gogh, Frauen bei der Olivenernte, 1889

Am Ende des 19. Jahrhunderts hat der Maler Vincent van Gogh, der ursprünglich ein reformierter Prediger werden wollte, sich mit der Möglichkeit von religiösen Bildern auseinandergesetzt. Er geht noch einen Schritt weiter und verabschiedet sich ganz von der Darstellung des Christentums und lässt die christlichen Narrative im Alltag evident werden. 1889 schrieb er an seinen Bruder:

Wenn ich hierbleibe, werde ich nicht versuchen, einen Christus auf dem Ölberg zu malen, wohl aber die Olivenernte, wie sie noch heute vor sich geht und dann, selbst wenn man die Menschen in ihrer typischen Arbeitshaltung zeigte, würde es vielleicht daran erinnern.

Aber woran soll erinnert werden? Christus auf dem Ölberg? Oder eher eine Situation der Ernte des Jahres 29? Das «daran» im Brief von van Gogh meint eben nicht die Vergegenwärtigung der Heilsgeschichte durch die visuelle Erzählung des Handelns Jesu, sondern das Leben der Menschen zur Zeit Jesu, unter denen sich die konkrete Geschichte Jesu ereignete. Auch das gehört zur Kategorie der «indirekten Mitteilung» von Bildern des 19. Jahrhunderts.

Natürlich hat van Gogh auch mehrere Bilder gemalt, die Motive der christlichen Ikonographie enthielten. Aber das waren jeweils konkrete Auseinandersetzungen mit der Kunst von Eugene Delacroix, den van Gogh sehr verehrte.



An die Stelle des «was» will ich darstellen, fragt man nun, «wie» stelle ich es in meinem Stil dar? Die heilsgeschichtlichen Szenen sind nur noch kontingenter Anlass für malerische Erkundungen. Aber es bleibt die Möglichkeit, die religiöse Erzählung auf diese Bilder zu beziehen.

Es ist vollbracht

Von den Schatten im Bild in der Mitte des 19. Jahrhunderts, Schatten, die nur noch von ferne von den biblischen Ereignissen künden, geht der Weg konsequent weiter – bis am Ende des Jahrhunderts die Rezipient:innen ihre je eigenen (religiösen) Wahrnehmungen in die Bilder selbst eintragen müssen – natürlich nur, wenn sie es denn wollen, aber sie müssen es nicht:

*I've seen you change the water into wine
I've seen you change it back to water, too
I sit at your table every night
I try but I just don't get high with you¹⁵*



Kasimir Malewitsch, Das schwarze Quadrat

Man kann das als Verlustgeschichte beschreiben, so wie Hans Sedlmayr dies schon Mitte des 20. Jahrhunderts in der «Verlust der Mitte»¹⁶ machte, aber ich glaube, das ist weder zutreffend noch zielführend. Judentum wie Christentum säkularisieren sich nicht nur *in dieser Welt*, sondern auch *in diese Welt* – im Guten wie im Schlechten. Man kann das m.E. an den Liedern von Leonard Cohen gut ablesen. Dabei geht vielleicht manch konkreter Kontext der biblischen Narration verloren, er wird diffuser, aber die Welt wird dennoch reicher: *It Seemed the Better Way*.¹⁷

*There's nobody missing
There is no reward
Little by little
We're cutting the cord
We're spending the treasure,
oh, no, no
That love cannot afford
I know you can feel it
The sweetness restored
...
I'm leaving the table
I'm out of the game¹⁸*



Anmerkungen

- ¹ Schwebel, Horst (2002): Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts. München: C.H. Beck.
- ² Schöne, Wolfgang (1957): Die Bildgeschichten der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst. In: Schöne, Wolfgang; Kollwitz, Johannes; Campenhausen, Hans von (Hg.): Das Gottesbild im Abendland. Witten: Eckart-Verl., S. 7–56, hier S. 7.
- ³ Sorokin, Pitrim A. (1966): The Western Religion and Morality of Today. In: J. Matthes (Hg.): Theoretische Aspekte der Religionssoziologie 1. Internationales Jahrbuch für Religionssoziologie Band 2. Köln und Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 9–49.
- ⁴ Vgl. Morel, J. (1975): Säkularisierung und die Zukunft der Religionen. In: Theodor Hanf (Hg.): Funk-Kolleg sozialer Wandel. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verl., S. 237-254, hier S. 241.
- ⁵ Giotto selbst hat ausschließlich religiöse Werke geschaffen. Von seinem großem säkularen Auftrag für den Palazzo della Ragione in Padua ist nichts mehr erhalten. Wir wissen also nicht, was er dort umgesetzt hat. Vgl. allgemein Sedlmayr, Hans (1991): Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. 17. Aufl. Frankfurt/M, Berlin: Ullstein, S. 222: „Weil dem Menschen - durch die Vermenschlichung der zweiten göttlichen Person - eine neue Bedeutung zukommt, weil die Kunst jetzt fähig wird, nicht nur den Geist zu erheben, sondern das Auge zu ‚ergötzen‘, bildet sich ein zweiter, weltlicher Pol der Kunst: in der privaten Sphäre des Schlosses und bald des Bürgerhauses, und allererste Anfänge einer Kunst die - wie die ‚Romane‘ der Zeit - nicht mehr sakral gebunden ist, einer neuen, rein weltlichen Thematik.“
- ⁶ Anders, Günther (2020): Italien-Tagebuch 1954. Florenz. In: Anders, Günther: Schriften zu Kunst und Film. Herausgegeben von Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz. München: C.H. Beck (C.H.Beck eLibrary), 307-329.
- ⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. 2 Bände. Berlin 4/1985. Band 1, S. 110
- ⁸ Mertin, Andreas (2025): "Das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz" Notizen zu Bildern von Wols und zu einer Formulierung von Th. W. Adorno. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 27, H. 153. <https://www.theomag.de/153/pdf/am866.pdf>.
- ⁹ Kemp, Wolfgang (1998): Die Wahrheit der indirekten Mitteilung und Erfahrung. Zur ästhetischen Religion des 19. Jahrhunderts. In: Herrmann, Jörg; Mertin, Andreas; Valtink, Eveline (Hg.): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute. München: Fink, Wilhelm, S. 127–143.
- ¹⁰ Ebd.
- ¹¹ Egenter, Richard (1962): Kitsch und Christenleben: Würzburg.
- ¹² Adorno, Theodor W. (2002): Theses upon Art and Religion today. In: Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur (I-IV): Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, S. 647–653.
- ¹³ https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2010-7081-6418 [Die Jungfrau Maria, Magdalena, der Evangelist Johannes, der heilige Petrus und andere Frauen versammeln sich in einem oberen Raum, in Haltungen großer Betroffenheit, und blicken auf ein Fenster auf der linken Seite, wo Jesus vor Gericht gestellt wird und durch das man Speere und ein Schild mit der Aufschrift „INRI“ sieht.]
- ¹⁴ Kemp, Wolfgang (1998): Die Wahrheit der indirekten Mitteilung und Erfahrung, a.a.O. S. 130f.
- ¹⁵ Leonard Cohen, Lied „Treaty“
- ¹⁶ Sedlmayr, Hans (1948): Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. [1. Aufl.]. Salzburg: Müller.
- ¹⁷ Leonard Cohen, Lied „It Seemed the Better Way“
- ¹⁸ Leonard Cohen, Lied „Leaving the table“

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Die Schatten im Bild. Beobachtungen zu Kunstwerken des 19. Jahrhunderts, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 154 – Der Schatten der Bilder, erschienen 01.04.2025
<https://www.theomag.de/154/pdf/am871.pdf>