

Aus Anlass des 225-jährigen Bestehens des Priesterseminars Paderborn zeigte das Erzbischöfliche Diözesanmuseum Paderborn vom 18. Oktober 2002 bis 12. Januar 2003 eine Sonderausstellung, die sich unter dem Titel »Priesterbilder« verschiedenen Aspekten des Priesterseminars und des Priestertums im Allgemeinen widmete. Neben der Geschichte der Gründung und der Baugeschichte der Gebäude stand die Darstellung des Lebens im Seminar (Hausordnung, Alltag, Studium, Regenten), die Vorbereitung auf die Priesterweihe, schließlich Beschreibungen der Lebenswege einzelner Priester im Vordergrund. Ein weiterer Schwerpunkt war die Geschichte des Paderborner Zweigseminars auf der Huysburg, das von 1952 bis 1992 bestand, außerdem eine repräsentative Auswahl von Primizkelchen und Messgewändern aus zwei Jahrhunderten.

Der von dem derzeitigen Regens des Priesterseminars und dem Direktor des Diözesanmuseums herausgegebene Begleitband zur Ausstellung will kein Katalog im herkömmlichen Sinn, sondern ein Essayband sein, der den Beruf und die Berufung des Priesters in die jeweiligen zeitgeschichtlichen Strömungen und Ereignisse einordnet. Der Band gliedert sich in zwei Teile: den historischen und den biographischen. Der erste umfasst Darstellungen der Geschichte des Paderborner Seminars, Erläuterungen zur Gründung wie zum Seminarbegriff im Allgemeinen und zur Ausbildung der Priester seit dem Konzil von Trient, die Geschichte des Seminars auf der Huysburg, Darlegungen zur Ausbildung der Priester und zum Verständnis der Berufung. Der zweite Teil widmet sich Lebensbildern ausgewählter Priester der Diözese des 19. und 20. Jahrhunderts; erwähnt seien Abbé Franz Stock, Lorenz Pieper, Alois Fuchs, Weihbischof Hans Leo Drewes sowie eine Gedenkwort für den jüngst verstorbenen Kardinal Johannes Joachim Degenhardt. Der reich bebilderte Essayband lässt eine große Anzahl von Autoren, Priester und Laien zu Wort kommen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es Herausgebern und Autoren gelungen ist, das historische Thema umfassend darzustellen, in einer für Priester, Laien, Historiker und die interessierte Öffentlichkeit gleichermaßen spannenden und fundierten Weise. Es ist ein »zeitgeschichtlich« – womit eine Zeitspanne von 225 Jahren gemeint ist – überaus interessantes und wertvolles Dokument entstanden, das als Vorbild für gleiche Institutionen, katholisch wie evangelisch, dienen könnte. Dem Erzbischöflichen Diözesanmuseum ist zu einer wirkungsvollen, die eigene Geschichte erklärenden Ausstellung zu gratulieren, die den Besuchern die Möglichkeit gab, sich mit den zentralen Fragen zum Priestertum auseinander zu setzen.

Maria Kapp

Aloys Butzkamm: Ein Tor zum Paradies. Kunst und Theologie auf der Bronzetür des Hildesheimer Domes, Paderborn 2004, 162 S., zahlr. Abb.

Zwei große Ziele hat sich der Verfasser gesetzt: die Darstellungen auf der Bernwardstür »sorgfältig zu beschreiben, zu analysieren und zu interpretieren« sowie »theologisch zu erschließen« (11). Als Kunsthistoriker und Theologe sollte er die Kompetenz dafür mit-

bringen, worauf im Klappentext ausdrücklich hingewiesen wird. Doch bereits ein Blick in das Inhaltsverzeichnis, das in den Zwischenüberschriften ein Sammelsurium aller möglichen Themen und Aspekte enthält, die mit dem Kunstwerk als solchem nicht das Geringste zu tun haben, belehrt den Leser eines Besseren. Schon der Titel des Buches ist völlig fehl am Platz. Es ist bezeichnend, dass der Verfasser in seinen Darlegungen nicht ein einziges Mal darauf zu sprechen kommt. Was meint er mit Paradies? Das irdische Paradies ist seit der Vertreibung für immer verschlossen. Das himmlische Paradies aber kommt auf der Bernwardstür überhaupt nicht zur Darstellung. Sechs Türen sind auf dem Kunstwerk zu sehen. Kein einziges Mal handelt es sich dabei um die Himmelstür, wie sie etwa auf dem Widmungsbild des Kostbaren Bernward-Evangeliars mit der Bezeichnung *porta paradisi* gleich zweimal abgebildet ist.

So wenig der Titel seines Buches ein programmatischer Titel ist, so wenig hat Butzkamm das hintergründige theologische Programm, das dieses Kunstwerk wie ein roter Faden durchzieht, erkannt. Er äußert sich weder zum formalen Aufbau noch zum theologischen Gehalt der Gesamtkomposition der Tür. Ihre Beziehung zur Bernwardssäule erwähnt er mit keinem Wort, nicht einmal dort, wo er sich Gedanken darüber macht, welche Themen auf der Bernwardstür nicht zur Darstellung gekommen sind (156). Er beschränkt sich darauf, die einzelnen Türreliefs der Reihe nach vorzustellen und im Anschluss daran auf der Suche nach typologischen Entsprechungen der einander gegenüberstehenden Reliefszenen festzustellen, dass »die Gegenüberstellungen nicht in jedem Fall treffend« sind. Trotzdem versucht er, »einen gemeinsamen Gedanken« herauszustellen und mit einem »Stichwort« zu benennen (154), was allerdings nicht überzeugen kann, weil die Entsprechungen nicht in der vordergründigen biblischen Thematik zu finden sind, in der er sie sucht.

Der Verfasser betont zu Recht, dass es unerlässlich ist, alle Einzelheiten der Reliefbilder wahrzunehmen und sie nicht isoliert zu betrachten, sondern gleichsam »in einer Art Partiturblick« (28) oder »in einer synoptischen Schau« (120) bildübergreifend miteinander in Beziehung zu setzen. Er hält sich aber nicht konsequent, sondern nur gelegentlich und in sehr oberflächlicher Weise an diesen Grundsatz. Das Ergebnis ist in formaler und inhaltlicher Hinsicht mehr als dürftig und kann in ganz trivialen Aussagen bestehen, wenn er etwa erklärt: »Voraussetzung für die Kreuzigung ist das Todesurteil des Pilatus« (121) oder »Kreuz und Auferstehung gehören zusammen und bedingen einander« (124). Wo er glaubt, in »winzigen« Details wichtige Aussagen entdecken zu können, erklärt er: »Das kann ja kein Zufall sein!« (94, 124; vgl. 65, 67, 77, 93, 93, 149), während er die Fülle anderer Details konsequent ignoriert, wenn er damit nichts anzufangen weiß. Der Gedanke, dass gleichartige, wenn auch in vielfältiger Weise abgewandelte Bildmotive wohl kaum zufällig sind und aufgrund ihres wiederholten Vorkommens sich in ihrer Bedeutung wechselseitig erschließen, ist ihm nicht in den Sinn gekommen. So finden die Verbindungslinien mit ihren vielfältigen formalen und inhaltlichen Bezügen, die zwischen den Reliefs der beiden Türflügel kreuz und quer, in vertikaler, horizontaler und diagonalen Richtung verlaufen, bei Butzkamm so gut wie keine Beachtung. Symptomatisch dafür ist das beigelegte Falblatt mit den fotografisch hervorragenden Abbildungen der Türen und ihrer Reliefbilder. Die Türflügel sind dort nicht als Doppeltür nebeneinander, sondern wie Einzeltüren untereinander platziert. Daneben sind in waagerechter (!) Anordnung die entsprechenden Relieftafeln zusammengestellt,

wobei immer zwei aufeinanderfolgende Reliefs untereinander stehen, bei der rechten Tür wegen der durchlaufenden Zählung allerdings in umgekehrter Reihenfolge als am Objekt selbst, so dass z. B. die Verkündigungsszene nicht unter, sondern über der Geburtsszene steht. Der Betrachter hat also nie das Kunstwerk im ganzen oder wenigstens die richtige Anordnung der Relieftafeln vor Augen, so dass ihm der von Butzkamm versprochene Partiturblick nicht nur beim Lesen des Buches, sondern auch beim Betrachten der Bilder vorenthalten wird.

Es ist das erklärte Ziel des Verfassers, »die« (11) oder »einige« (31) Reliefs »mit Aussagen heutiger alt- und neutestamentlicher Bibelwissenschaftler in Verbindung zu bringen« (11 f.). Ein besonderes Gütesiegel, das er zu vergeben hat, lautet: »Das Relief steht auf der Höhe heutiger Exegese« (52; vgl. 28, 43, 50). Dass ein solches anachronistisches Vorgehen zu Fehlinterpretationen verleiten muss, liegt auf der Hand. Meist dient der bibelwissenschaftliche Rekurs jedoch lediglich dazu, den Leser mit der hermeneutischen Problematik, die sich uns heute bezüglich der den Reliefs zugrunde liegenden Bibeltexte stellt, zu konfrontieren und ihn über den Sinn des biblischen Schöpfungsberichts (38 f.), über die Jungfrauengeburt (85–87) und das leere Grab (139–143), über den Stern von Bethlehem und die hl. Drei Könige (98–105), aber auch über das Schriftverständnis der feministischen Theologie (48 f.; 108 f.) aufzuklären. All das hat mit der Bernwardstür ebenso wenig zu tun wie die weitschweifigen Exkurse zum »ikonographische[n] Wandel« (11) der auf den Türreliefs verwendeten Bildmotive. So kommt Butzkamm, um nur ein Beispiel zu nennen, bei der Besprechung des Schlussreliefs, auf dem die Erscheinung des auferstandenen Herrn vor Maria Magdalena dargestellt ist, ausführlich auf das Osterbild der Ostkirche zu sprechen, das den Abstieg Jesu zu den Toten zeigt, und zitiert dazu auf fast vier (!) Seiten den einschlägigen Text aus dem apokryphen Nikodemus-Evangelium, ohne eine auch nur entfernte Verbindung zu dem Türrelief herzustellen (135–139). Dem Verfasser ist nicht nur die hintergründige Botschaft der Bernwardstür verschlossen geblieben, die in einer faszinierenden Ekklesiologie besteht, er hat auch die subtile theologische Durchdringung der vordergründigen biblischen Thematik nicht verstanden, im Gegenteil: Sein Buch enthält eine ganze Reihe gravierender theologischer Fehlinterpretationen. Auf die von ihm selbst gestellten Fragen: »Hat der Künstler das alles sagen wollen? Hat er selbst das alles gewusst?« (158) kann die Antwort nur lauten: Er hat weit mehr sagen wollen! Er hat weit mehr gewusst!, als der Verfasser dieses Buches meint, gesehen und verstanden zu haben.

Bernhard Bruns