

# Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 152 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

## Gottes Bilder? Menschenbilder!

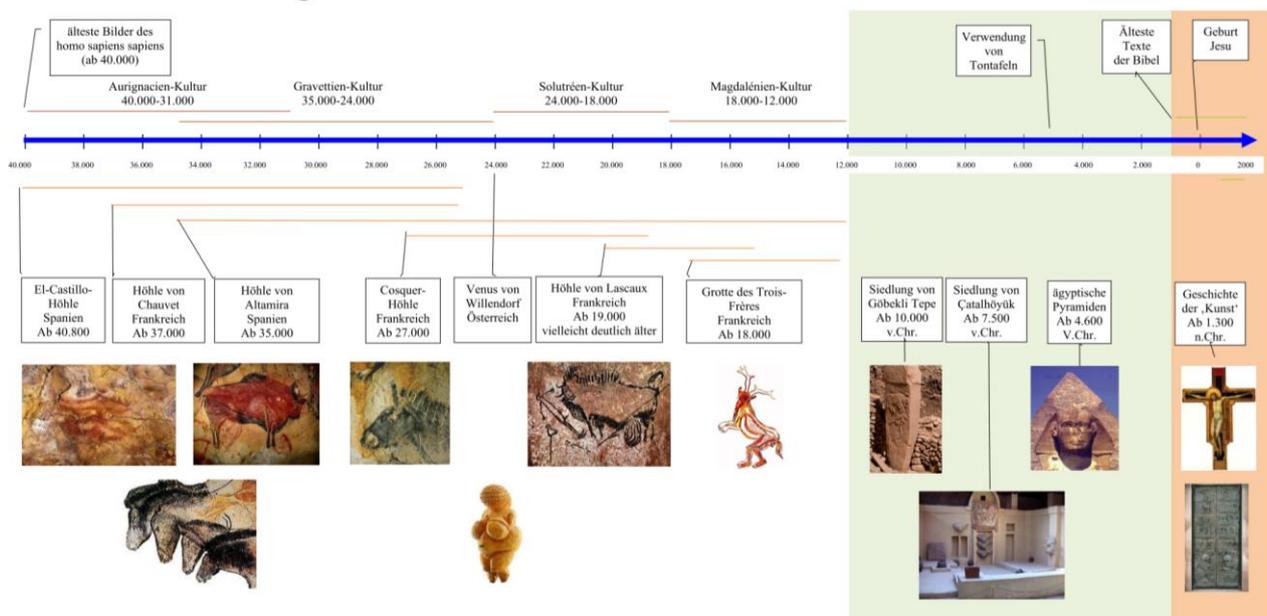
Grundsätzliche Überlegungen anhand eines neu erschienenen Buches

Andreas Martin

### Am Anfang

Die Heilige Schrift eröffnet mit dem Satz בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ.<sup>1</sup> Sie beginnt *nicht* mit den Worten „ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεὸν καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος.“<sup>2</sup> Der konkrete Einsatz bei der Schöpfung der Welt hat auch für eine zu schreibende Geschichte der Bilder des Christentums eine grundlegende Bedeutung.<sup>3</sup> Denn mit Genesis 1 kann die Geschichtsschreibung der nur so genannten „christlichen“<sup>4</sup> Bilder nicht erst im Jahr 200 nach Christus beginnen,<sup>5</sup> sie kann aber auch nicht erst mit Bildern in der Frühzeit des Judentums beginnen und auch nicht mit der radikalen bildkritischen Theologie nach dem babylonischen Exil. Vielmehr muss die Geschichtsschreibung der im christlichen Glauben gedeuteten Bilder notwendig deutlich früher ansetzen, nämlich mit der Zeit der Entstehung der frühesten menschlichen Bild-Artefakte.<sup>6</sup> Diese wird von heutigen Wissenschaftler:innen mit dem Jungpaläolithikum angesetzt, in Europa also vor etwa 45.000 Jahren.<sup>7</sup> Die Schichten der Präsenz des Visuellen in der Menschheitsgeschichte sind reich und vielfältig.

### Bildentwicklung in der Geschichte der Menschheit - Zeitraum ab 40.000 vor bis heute



Wer eine Geschichte der Kunst schreiben will, kann sich, anders als vor 25 oder 30 Jahren,<sup>8</sup> als das noch nicht im Blickfeld lag, nicht mehr darauf zurückziehen, einen verschwindend kleinen Abschnitt der menschlichen Bildgeschichte zu beschreiben. Man kann den Fokus nicht nur auf ein Zwanzigstel jener Zeit richten, die die Menschheit den Bildern gewidmet hat und so tun, als ginge der Rest die Christen nichts an. Wer eine Geschichte der Kunst schreibt, muss fragen, wie es überhaupt zu künstlichen Bildern gekommen ist, welche Bedeutung sie – auch anthropologisch – für die Menschen haben und wann sie in eine Beziehung zur systematisierten Religion getreten sind. Nach heutigen Erkenntnissen geschieht das in Europa 30.000 Jahre nach(!) dem Auftauchen von Bildern in den steinzeitlichen Höhlen.<sup>9</sup> Gott offenbart sich erst im Holozän.

Die Kunst ist somit eine deutlich ältere Schwester der Religion, eigentlich müsste man von einer Vorfahrin reden.<sup>10</sup> Jenes symbiotische Verhältnis von Kunst und Religion, welches manche unterstellen, die eine religionsorientierte Geschichte der Kunst beschwören oder beschreiben,<sup>11</sup> dürfte bei näherer Betrachtung eine Geschichte der Kolonisierung der Kunst durch die Religion sein, m.a.W. eine Unterdrückungsgeschichte.<sup>12</sup> Eine Geschichte, die 12.000 v.Chr. in der Levante einsetzt und aus der sich die Kunst nur schrittweise nach 1500, vor allem aber seit der Aufklärung wieder befreit. Nicht umsonst umschreibt Horst Schwebel in seinem Buch zur *Geschichte von Kunst und Christentum* diese als Konfliktgeschichte. Nur wenn man den Blick künstlich eingrenzt auf die kurze Zeit zwischen 200 bis 1800 scheint man zu anderen Ergebnissen zu kommen. Indem man die menscheitsgeschichtliche Rahmung vernachlässigt, erscheint ein verzerrtes Bild, nämlich das einer Frömmigkeitsgeschichtlich betrachtet gelungenen Zusammenarbeit. Das aber ist, wie Adorno schon 1945 treffend schrieb, bloß eine romantische Projektion.<sup>13</sup>

Das ist der Kern dessen, worum es im Folgenden geht. Die Geschichte der als „christlich“ etikettierten Kunst ist keine Geschichte der Kunst, sondern eine höchst selektive Partialgeschichte, wenn nicht bloß Frömmigkeitsgeschichte. Es ist so, als würde man die Geschichte Amerikas aus der Sicht weißer Siedler nach der Eroberung des Landes beschreiben. Oder man würde in der Gegenwart nur die Kunst des Westens beschreiben und die Kunst des Globalen Südens außer Acht lassen. Das kann man machen, aber damit verliert man Entscheidendes aus dem Blick.

Andererseits ist vielleicht gerade die retrograde Fokussierung auf den Triumph des Christentums über die Kunst<sup>14</sup> zwischen 200 und 1800 ein Indiz für die aktuelle Geisteslage des Christentums. Ein Christentum, das sich fast hilflos ans Eigene in einer fremd werdenden Umwelt klammert, um sich seiner selbst zu vergewissern. Demnach hat man noch Bedeutung, wenn man mit seiner überlieferten Symbolwelt in der profan gewordenen Kunstwelt vorkommt. Das wäre dann mit Theodor W. Adorno eine „*Theologie, die schon aufatmet, wenn ihre Sache überhaupt verhandelt wird, gleichviel wie das Urteil ausfällt, als ob am Ende des Tunnels metaphysischer Sinnlosigkeit, der Darstellung der Welt als Hölle das Licht hereinschiene*“.<sup>15</sup> Die Geschichte der christlichen Kunst wäre so nur noch zu schreiben als Frömmigkeitsgeschichte im Umgang mit bestimmten Bildern, die freilich in der Moderne immer seltener werden.<sup>16</sup> Und diese Frömmigkeit hat mit den Werken der menschlichen Frühzeit, der Antike und der Moderne wenig bis gar nichts zu tun.

## Das Buch<sup>17</sup>

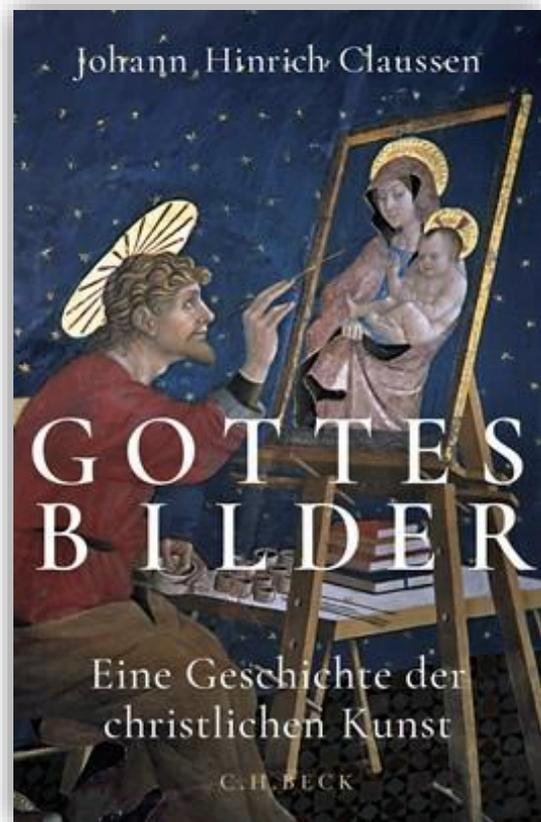
Claussen, Johann Hinrich (2024): *Gottes Bilder. Eine Geschichte der christlichen Kunst*. München: C.H.Beck. ISBN 9783406822186

[Verlagstext]

Das Christentum hat seit der Antike faszinierende Bilder hervorgebracht, die die Heilsgeschichte vergegenwärtigen und die Betrachter religiös inspirieren wollen. Johann Hinrich Claussen erzählt an herausragenden und teils überraschenden Beispielen die Geschichte der christlichen Bilder. Er erklärt, warum sie zu Objekten der Anbetung oder der Zerstörung wurden und wie in der Moderne ganz neue Bildsprachen gefunden wurden, die doch an die großen Traditionen anknüpfen. Das meisterhaft geschriebene Buch zeigt, wie wir christliche Bilder entschlüsseln können und was sie uns bis heute über Grundfragen des Menschseins verraten.

Jesus als guter Hirte, der ein Schaf auf seinen Schultern trägt: Mit diesem anrührend schlichten Motiv beginnt im 3. Jahrhundert die Geschichte christlicher Bilder. Bald schon kommen Darstellungen des Gekreuzigten und des Weltherrschers hinzu. Maria, Apostel, Propheten, Märtyrer und Heilige rücken ins Bild. Die Bilder selbst werden verehrt und darum bekämpft. In der Spannung zwischen Religion und Kunst entstehen in der Renaissance Meisterwerke, die auch der Verherrlichung ihrer Auftraggeber – und der Künstler selbst – dienen. Johann Hinrich Claussen zeigt eindrucksvoll, wie die großen ikonografischen Traditionen bis zum Barock weitergeführt werden, um in der Moderne eine radikale Umformung zu erfahren. Dafür kann nun ein einsamer Mönch am Meer religiös ergreifen. Neue Symbolsprachen und abstrakte Formen kommen im 20. Jahrhundert auf. Die alten religiösen Bildsprachen hingegen werden heute kaum noch verstanden. Das meisterhaft geschriebene Buch bietet einen einzigartigen Schlüssel, um diese Sprache wieder zu verstehen [Verlagstext]

Von einzigartig würde ich nicht sprechen, vergleichbar wären etwa Horst Schwabels Buch „Die Kunst und das Christentum“<sup>18</sup> (2001), Timothy Verdons Buch „Kunst im Leben der Kirche. Eine 2000-jährige Beziehung“<sup>19</sup> (2011) sowie natürlich Hans Beltings bis heute unübertroffenes und zum Verstehen unentbehrliches Standardwerk *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (1990).<sup>20</sup> Und sicher darüber hinaus noch das eine oder andere Werk, das sich der Geschichte der christlichen Ikonografie widmet.<sup>21</sup>



Claussen entwirft sein Buch in Gestalt eines imaginären Museums mit einer Flucht von verschiedenen Sälen gefüllt mit exemplarischen Werken der Kunst. Diese Idee ist nicht neu, sie wurde von Georg Friedrich Wilhelm Hegel zwischen 1817 und 1829 in seinen Vorlesungen zur Ästhetik entwickelt und von Beat Wyss in „Trauer der Vollendung“<sup>22</sup> in präzise Worte zusammengefasst:

*Hegel dachte, über seiner Zeit wölbe sich die Abendröte. Der Mensch war mit seiner Geschichte alt geworden und konnte jetzt auf ein langes Tagwerk zurückblicken. In der Dämmerung lagen vor ihm, ausgebreitet in die Ferne von Jahrtausenden, eine vollständige Sammlung der Weltkunst. Jedes Werk stellte eine versteinerte Form des Bewusstseins dar, welches die Menschheit zurückgelassen hatte auf ihrer langen Wanderung zu sich selbst ... Wie die Eule erst bei einbrechender Dämmerung ihren Flug beginnt, so schwangen sich Hegels Gedanken vor der aufziehenden Nacht über die Dächer von Dorotheenstadt ... Was den Gang der Geschichte nur blind und drängend vorangetrieben hatte, sollte als umfassende Rückschau im Wissen aufbewahrt werden. Unter den kräftigen Flügelschlägen von Minervas Wappentier zogen in der Tiefe die Kulturlandschaften vorbei: das Abendland, die Antike, der Orient. Der Flug führte nach Osten, denn dahin wiesen die Spuren der Wanderung. Wo das Licht aufging, hatte auch die Menschheit ihren Anfang genommen. Dem Lauf der Sonne war sie schließlich gefolgt nach Westen: Den Gang von Morgen nach Abend nannte Hölderlin die Reise des Weltgeistes durch die Geschichte. Diesen Gang durchschritt Hegel denkend noch einmal von Anbeginn, um sich das Vergangene selber in allen Stufen gegenwärtig zu machen. Den Prozess der Rückerinnerung hielt er fest in den Vorlesungen über Ästhetik und Geschichte: **Das philosophische System, das er darin entwarf, bildete gleichsam das imaginäre Museum des Weltgeistes.** In Gedanken gefasst barg es die bedeutendsten Kunstwerke aller Zeiten. Ihre Aufstellung erfolgte nach chronologischen Gesichtspunkten. Während der Betrachter den historischen Reigen verfolgte, erkannte er im allmählichen Wechsel der Kunstform das einwohnende Gesetz: den Fortschritt des Geistes im Bewusstsein der Freiheit!.“<sup>23</sup>*

Kunst, das ist die implizite These derartiger Saalfluchtkonstruktionen, ist eine beschreib- und erlebbare Fortschrittsgeschichte. Zu erinnern wäre aber auch an „Das imaginäre Museum“<sup>24</sup> von André Malraux (1953-55), der eher von einer höchst individuellen und daher subjektiven Zusammenstellung je eigener imaginärer Museen ausgeht. Umberto Eco träumte von einem Museum in jeder größeren Stadt mit perfekten Kopien der besten Kunstwerke der Welt.<sup>25</sup>

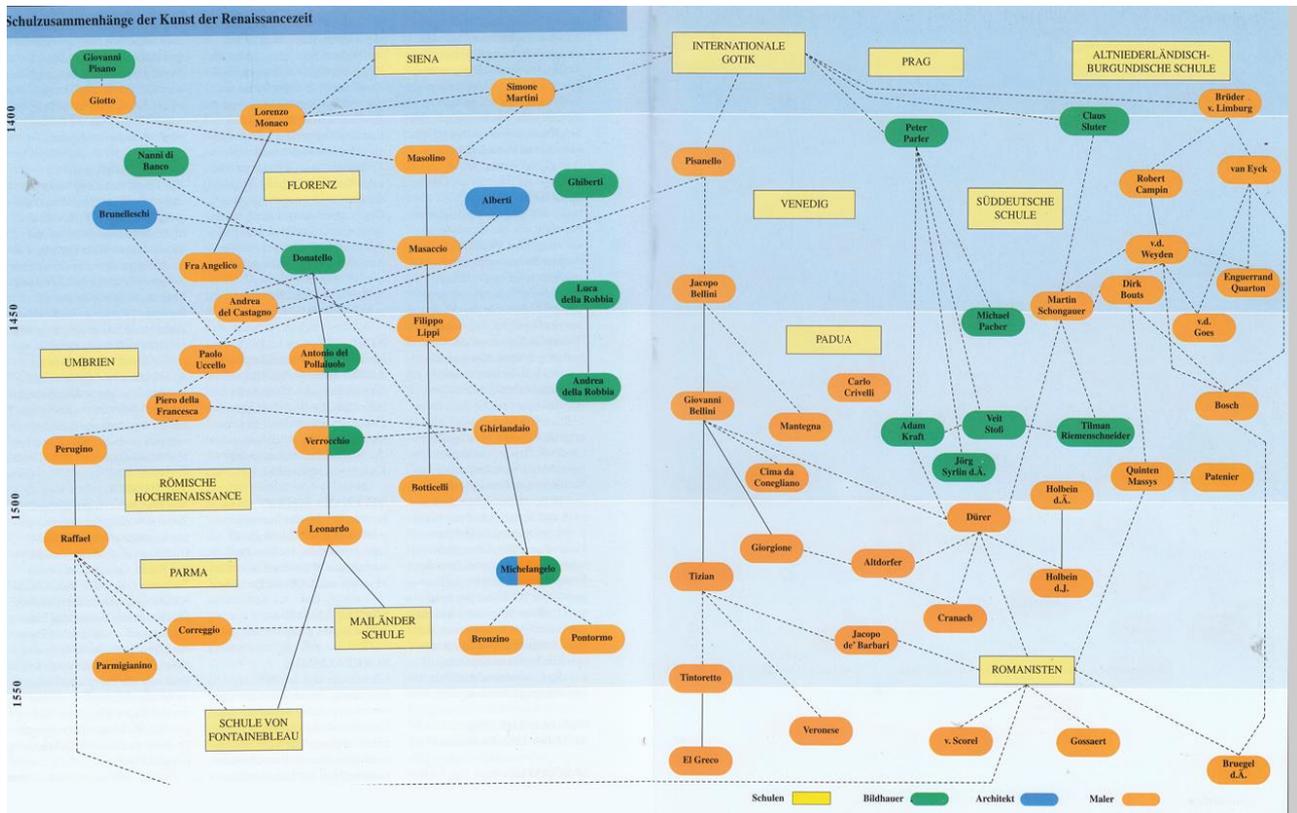
Schon vor einem Vierteljahrhundert wurde diese Idee im Internet visuell umgesetzt im Museum *Die Eule der Minerva*<sup>26</sup>, ein Projekt des Magazins für Theologie und Ästhetik *tà katoptrizómena*. Dort durchschreiten die Betrachter:innen eine Flucht von dreizehn Räumen der Bildgeschichte von 40.000 vor Christus bis in die Gegenwart und vierzehn Räume der christlichen Ikonographie von der Schöpfung bis zur Apokalypse. Entworfen ist es in einer White-Cube-Konstruktion, die sich an der reformierten Ästhetik orientiert.<sup>27</sup>



Insofern schreibt Claussen diese Ideen nur fort und strukturiert sie nach seinem eigenen Gusto. Kriterium für ihn ist nicht das kunstgeschichtlich Wichtige, sondern das frömmigkeitsgeschichtlich Eindrückliche.

## Das Problem der Saalfluchten

Haben Museen schon auf der lebensweltlichen Ebene ihre Probleme, verstärkt sich dies bei Virtualisierungen und potenziert sich bei der literarischen Beschreibung. Wie kann man die unterschiedlichen Schichten der Kunst-Präsenz, die sich auf Europa verteilen, den Menschen in einer Flucht von Sälen vor Augen führen? Die folgende Übersicht zeigt allein die Schulen, Künstler und Wirkungsorte der Renaissance, der ja noch Übersichten anderer Epochen hinzuzufügen wären:



Als Kurator hat man derartige Schaubilder im Büro hängen und muss sich nun fragen, wie man das für Besucher:innen heutiger Zeiten vergegenwärtigt. In welchem Verhältnis stehen die Kunstorte Siena, Florenz, Padua, Mailand und Venedig zueinander? Und wie relationiert sich das zur süddeutschen oder zur flämischen Schule? Was macht man mit den gar nicht so wenigen Künstlern, die sowohl in Florenz, in Neapel, in Rom wie in Mailand oder gar Avignon gearbeitet haben? Saalfluchten zu konstruieren heißt, Ordnung in einem mehrdimensionalen Kosmos zu schaffen. Was in einem großen Museum mit Nebenräumen noch angehen mag, ist bei der Virtualisierung schon viel problematischer, sollen sich die Besucher:innen nicht in den zahlreichen Räumen verlieren. Bei der verbalen Beschreibung wird es dann aber noch schwieriger, die Probleme ufern ins Unendliche aus. Kann man sich darauf beschränken, nur Giotto's Arbeiten in Florenz und Assisi zu beschreiben und nicht die in Padua? Oder nur Donatello's Arbeiten in Florenz? Auf welcher Schicht der Präsenz agiert Jan van Eyck im Vergleich zum zeitgleichen Masaccio? Kunsthistoriker:innen haben diese Ordnungssysteme im Kopf. Sie zu inszenieren und zu vergegenwärtigen ist aber eine Herausforderung und eine eigene Kunst. Und da hilft einem nicht die Weisheit, man müsse schlicht elementarisieren. Denn dann versteht man die (Kunst-)Welt nicht mehr.<sup>28</sup> Kunst ist ein hochkomplexes Netzwerk, das durchdrungen werden muss.

### *Das Museum als feudale und bürgerliche Konstruktion*

Bevor ich auf die Abfolge der Säle des imaginären Museums im Buch von Claussen eingehe, noch eine weitere kurze Überlegung zum Framing durch die Form eines „Museums“. Das Museum ist ja nichts Selbstverständliches, es ist in einem gewissen Sinn nur ein von Gewalt und Ostentation bestimmtes ‚Abfallprodukt‘ der menschlichen Geschichte. Niemand würde etwa ein wirkmächtiges heilsames Bild aus dem Kult entfernen und einem Museum übergeben. Erst die napoleonischen Raubzüge haben dazu geführt, dass europaweit reihenweise ursprünglich heilige oder religiöse Artefakte aus den Kirchen geraubt und in Schausammlungen verschleppt wurden.<sup>29</sup> Die Schatzhäuser in Delphi, auf die Walter Grasskamp verweist, sammeln die Erträge siegreicher Raubzüge und kriegerischer Auseinandersetzungen.<sup>30</sup> Später werden die Fürsten und dann die Bürger:innen ihre Sammlungen ostentativ der Öffentlichkeit präsentieren.<sup>31</sup> Im Museum werden die genuinen (oftmals religiösen) Funktionen stillgestellt und die ästhetische Funktion freigesetzt. Bazon Brock erzählt dazu folgende Geschichte:

*In Köln hatte sich etwas zugetragen, das man für eine Anekdote halten könnte: einmal wöchentlich erschien eine alte Bäuerin aus der Eifel im Wallraffmuseum vor einem Altarbild, kniete dort nieder und verrichtete ihre Gebete. Dies wurde ihr von den Museumswärtern als nicht erlaubt verwiesen; das übrige Publikum reagierte teils spöttisch, teils aggressiv, so daß sich die fromme Frau ihrerseits düpiert fühlte und es zur grundsätzlichen Frage kam: Darf ein bis dahin in der Dorfkirche verehrtes Altarbild, nachdem es als Kunstwerk ins Museum abtransportiert wurde, weiterhin im rituellen Kontext verwendet werden oder nicht? Mit anderen Worten: Darf man im Museum beten?<sup>32</sup>*

Im Museum ist die angemessene Haltung vor einem Kult-Bild nicht Anbetung oder Frömmigkeit, sondern ästhetische Betrachtung. Auch in Schillers Briefen zur ästhetischen Erziehung finden sich derartige Reflexionen am Beispiel einer Skulptur der Göttin Juno.<sup>33</sup> Und schließlich lässt sich auch an Hegels berühmten Satz aus seiner Ästhetik-Vorlesung der Wandel von der religiösen zur ästhetischen Betrachtung ablesen:

*Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und voll - endet dargestellt sehen - es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.<sup>34</sup>*

Das Museum ist zunächst feudal, dann bürgerlich, es begründet zunächst keine Ästhetik des Widerstands.<sup>35</sup> Das Museum ist aber auch ein Produkt der Säkularisierung. Mit der Überführung ins Museum werden die Bilder von der religiösen Erfahrung freigesetzt, aus der religiösen Heilsökonomie gelöst und der ästhetischen Erfahrung und wissenschaftlichen Erkundung zugeführt.

Das macht ein Unterfangen der musealen Erkundung der Frömmigkeitsgeschichte anhand von Bildern (etwa zur Re-Vitalisierung des Christentums) so schwierig. Wer durch ein Museum geht, macht etwas völlig anderes, als sich in einer Kirche zu bewegen.<sup>36</sup> Vielleicht wäre es besser gewesen, Claussen hätte den von ihm betrachteten Werken in einem virtuellen religiösen Kosmos (Kirche, Seitenkapelle, Gemeindehaus, Wohnzimmer, Herrgottswinkel) ihren Platz zugewiesen und sie so frömmigkeitsgeschichtlich rekonstruiert und begebar gemacht.

## Die Säle des imaginären Museums

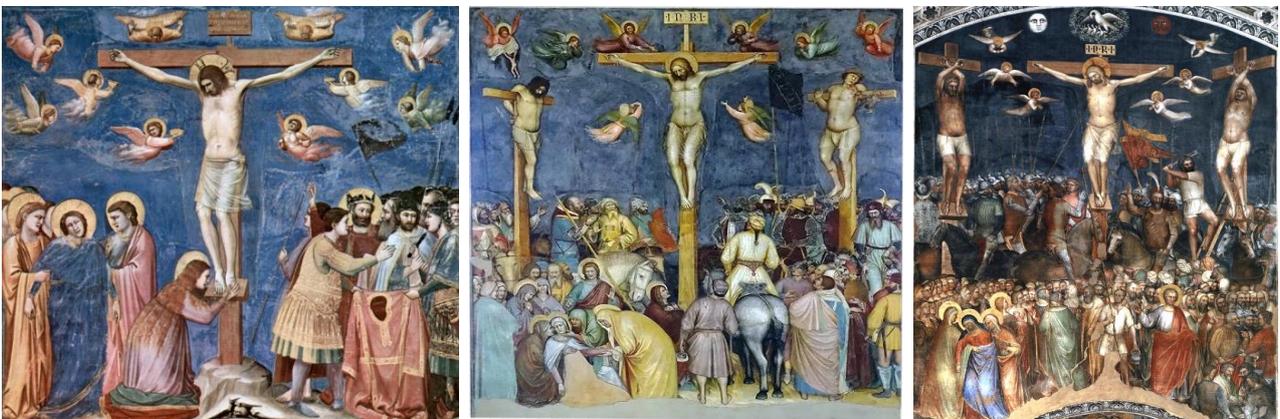
Stellen wir uns also die zwölf Säle samt Einlassbereich und Ausgang vor. Welche Säle würden wir einrichten, was würde unser „Imaginäres Museum“ bestimmen, welche Museums-Guides würden wir unseren Besucher:innen mitgeben?

### Einlass

Claussens erster Hinweis im Foyer ist der auf den sog. christlichen Traditionsabbruch, der es heutigen Besucher:innen schwer machen würde, ein Museum mit christlicher Ikonographie zu besuchen. Sie verstünden schlicht nichts mehr. *Verstehen* meint hier (nur), man erkenne die dargestellten Inhalte nicht. Es fehle somit ein verlässlicher Guide, der einem Hilfestellung gibt – womit er natürlich sein eigenes Buch meint. Nun ist die Museumspädagogik heutiger Zeiten schon seit langem so professionell, dass es keiner Vorablektüre von Büchern bedarf, um sich in den Museen zu orientieren. Ganz im Gegenteil, zurzeit beobachte ich ein dramatisches „Zuviel“ an Erläuterung, die Worte umstellen die Bilder, bevor man sie überhaupt betrachtet hat.<sup>37</sup> Hier gilt, was Reinhard Hoeps seinerzeit exklusiv für Theologen geschrieben hat, inzwischen für alle:

*Der Theologe sucht nach religiös relevantem Gehalt in jedem Bild, und zwar auf jene Weise, in der er durch die Deutung heilsgeschichtlicher Darstellungen geschult ist: Die Bilder werden einer ihnen vorgängigen außerbildlichen Realität untergeordnet, der sie im Schema symbolischer Repräsentation zu gehorchen haben.*<sup>38</sup>

Museen und Kirchen mit bedeutenden Kunstwerken sind dazu übergegangen, vor allem das „Was“ der Bilder und die dahinterstehende Ideologie bzw. Narratio zu erläutern, statt dem „Wie“ als dem Spezifischen der Kunst ihre Aufmerksamkeit zu widmen.<sup>39</sup> Die Sprache der Bilder wird so gerade nicht gelernt, Bilder werden als Visualisierungen von Texten begriffen, vergleichendes Sehen nicht eingeübt. Wenn wir jedoch drei Kreuzigungen des Trecento von Giotto, Altichiero und Menabuoi sehen, die zum Weltkulturerbe Paduas gehören, dann kommt es nur bedingt darauf an, *was* sie zeigen (Jesus, Maria, Johannes, Maria Magdalena, Dismas, Gestas, Longinus, Stephaton, Engel, Teufel), sondern vor allem darauf, *wie* sie das künstlerisch bearbeiten.



Natürlich dürften Theolog:innen enttäuscht sein, wenn Betrachter:innen nicht sofort erkennen, *was* hier dargestellt ist. Aber könnten und sollten sie nicht darauf vertrauen, dass angesichts der Qualität der betrachteten Kunstwerke die Menschen bei sorgfältiger Bildlektüre von selbst auf

das Sujet (gekreuzigter Mensch vor einer Gruppe von Trauernden und von um Kleider spielenden Menschen sowie Soldaten) kommen? Was ist gewonnen, wenn die Menschen erst im Museum lernen, die Sujets zu identifizieren? Müsste das nicht lange vorher in den Kirchen und im Religionsunterricht vermittelt werden und liegt nicht hier das eigentliche Versagen? Es ist viel mehr gewonnen, wenn Menschen eine Kultur der Aufmerksamkeit entwickeln, die sie zu weiteren Entdeckungen führt, als Bilder nur als Textvisualisierungen zu begreifen.

Claussen verweist im Foyer auf eine gegenreformatorische Illustration, die (mit einem Zitat von Augustin) jene verwirft, die Christus nicht *angemessen* nachfolgen. Diese Grafik offenbart m.E. die ganze Malaise des Christentums. Denn zum einen kann Christus – nicht zuletzt wegen der Chalcedonense – überhaupt nicht angemessen dargestellt werden. Zum anderen stellt sich doch die Frage, was denn gegebenenfalls eine angemessene Darstellung wäre. Eine unter dem Aspekt des Verismus oder Realismus? Veristisch geht kaum – weil wir doch alle nicht dabei waren und jene, die dabei waren, keine Bilder hinterlassen haben. Eine unter dem Aspekt des Realismus – den das Christentum im 19. Jahrhundert als unchristlich verworfen hat? Wäre die Kreuzigung aus der Hand von Joseph



Beuys in der Stuttgarter Staatsgalerie<sup>40</sup> von vornhinein unangemessen, weil sie weder veristisch, realistisch noch naturalistisch ist? Und was wäre mit dem Kreuzweg von Barnett Newman,<sup>41</sup> der nicht einmal figurativ ist? Von den Kölner Kirchenfenstern von Gerhard Richter ganz zu schweigen. Sie alle genügen dem jesuitischen Bild nicht.

Die Jesuiten des 17. Jahrhunderts urteilen nach dem Maßstab der Übereinstimmung mit der von ihnen vertretenen Lehre. Darin folgen sie den Regeln des Konzils von Trient (1545-1563), die für die Bilder alle abweichenden Gestaltungen (gemeint waren nicht zuletzt protestantische Akzentuierungen) verworfen hatten. „Bei christlicher Kunst handle es sich aber nicht nur um Objekte der Frömmigkeit, sie unterstützten vielmehr auch die kirchliche Verkündigung. Aus diesem Grund dürfe sie nichts Ungewohntes, Profanes oder Unsittliches enthalten.“<sup>42</sup> Protestantisch wurde diese Haltung zu den Bildern weder lutherisch noch reformiert geteilt, erlebt aber heute innerprotestantisch eine Wiederauferstehung.

Theodor Galles Bild ist dennoch außerordentlich erhellend, denn es verweist uns nicht nur auf die Schwierigkeit, Christus angemessen darzustellen, sondern demonstriert uns die prinzipielle Unmöglichkeit, ein solches Bild zu erzeugen. Denn auch das im Vordergrund stehende angeblich angemessene Bild ist ein gescheitertes Bild, weil es den Gottmenschen Jesus Christus eben nicht einzufangen vermag. *Du hast Dir ein Bild gemacht, ich bin es nicht.*

*Diese entscheidende Aufgabe der Predigt im Gottesdienst lässt die Anwesenheit von figürlichen Darstellungen Jesu Christi im Versammlungsraum der Gemeinde als nicht wünschenswert erscheinen. Ist es nämlich vermeidlich, dass solche Kunstwerke das Auge und damit die bewusste oder unbewusste Aufmerksamkeit der hörenden Gemeinde in ihrer Statik beharrlich auf sich ziehen und auf eine bestimmte, dem betreffenden Künstler in guten Treuen vorschwebende Anschauung Jesu Christi fixieren? Dieser Vorgang ist aus zwei Gründen bedenklich: die Gemeinde soll eben nicht, wie es durch das figürliche Christusbild notwendig geschieht, bei einer bestimmten Vorstellung von ihm festgehalten, sondern durch die in ihrem Leben fortgehende, nach jedem vorläufigen Amen ein anderes Mal neu aufzunehmende Verkündigung seiner Geschichte als seiner Geschichte mit uns dazu angeleitet werden, seiner lebendigen Selbstbezeugung von einer Erkenntnis zur anderen zu folgen. Vor allem aber: Welche bildende Kunst, und wäre sie die vortrefflichste, verfügt über ein Mittel, Jesus Christus in seiner Wahrheit, nämlich in seiner Einheit als Gottes- und Menschensohn sichtbar zu machen? Sie wird notwendig, entweder (etwa mit den großen Italienern) abstrahierend auf seine Göttlichkeit bedacht, auf die doketistische, oder aber (etwa mit Rembrandt) ebenso abstrahierend auf seine Menschlichkeit ausgerichtet, auf die ebionitische Seite fallen, d.h. aber: sie wird notwendig (und das auch beim frömmsten Willen!) Irrlehre vortragen. Kann man es nun der Kunst bzw. den Künstlern sicher nicht verwehren, sich immer wieder gerade an diesem aufregenden Gegenstand zu versuchen, so sollte es doch der Gemeinde und schließlich auch den Künstlern einsichtig zu machen sein, dass es besser wäre, ihre Werke dieser Art nicht gerade mit dem Predigtendienst konkurrieren zu lassen.<sup>43</sup>*

Was Karl Barth beschreibt, ist die fortbestehende Herausforderung für jede protestantische Begegnung mit christlicher Kunst. Die Besucher:innen eines Museums der christlichen Kunst müssen sich bereits beim Einlass klar werden, was sie eigentlich erwarten. Geht es ihnen um die Illustration biblischer Texte? Geht es ihnen um Visualisierungen kirchlicher Legenden und Mythologien vor allem aus byzantinischer oder mittelalterlicher Tradition? Geht es um die angemessene Darstellung der christlichen Lehre? Dann sind wir beim schlichten Kunsthandwerk. Oder muss die Geschichte der Menschen mit den Bildern ganz anders aufgefasst werden, muss sie nicht, wie es schon Karl der Große in den Libri Carolini<sup>44</sup> schrieb, vor allem nach dem *ingenium*, der Begabung der Künstler:innen fragen? Karl der Große hatte äußerst luzide gefragt, was denn wäre, wenn einmal das *Was* des Bildes fraglich wäre, man also vor einem Bild stünde, das entweder *Venus mit Cupido* oder die *Madonna mit Kind* darstelle. Das eine müsse man verehren, das andere ausgrenzen. Ist also Hans Holbeins Venus keine christliche Kunst, seine Madonna aber doch? Nur weil das Sujet ein anderes ist – nicht aber der Künstler oder der Auftraggeber? Die Lösung der Libri Carolini lautet: zu fragen ist nach der Qualität des Bildes. Das war, wie Umberto Eco in seinem Buch zur Kunst des Mittelalters schreibt, die früheste Artikulation autonomer Ästhetik.<sup>45</sup> Wer ein imaginäres Museum betritt, das ihm verspricht, Gottes Bilder zu präsentieren, muss wissen, ob auch Holbeins Venusbilder zu Gottes Bildern gehören. Oder Marcel Duchamps *Urinoir*. Dafür würde ich jedenfalls plädieren. Gehört es denn nicht, wie uns Kunsthistoriker fragen, zur christlichen Struktur der Kunst, das „*Jenseitige und Erhabene, die unbestimmte Fülle des göttlichen Logos gerade in seinem Herabstieg und seiner Durchdringung mit dem ihm ganz und gar Inadäquaten, dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, Ordinären, Materiellen, Gegenständlichen, Trivialen, Kriminellen, Simplen sichtbar zu machen, wie es etwa von Dada, Fluxus oder der Pop art unternommen wurde*“?<sup>46</sup> Diese Fragen gilt es zu beantworten.

### Saal 1: Bilder im antiken Israel – Verehrung und Verbot

Im ersten Saal erinnert Claussen daran, dass es zwei Erzählungen vom jüdischen Verhältnis zum Bild gibt: die biblische vom mosaischen Bilderverbot und die archäologische, die uns sagt: *In Israel gab es Bilder.*<sup>47</sup> Letzteres ist inzwischen *Common sense*, bis dahin, dass sich einige Wissenschaftler:innen fragen, ob es auf der Alltagsebene jenseits theologischer Theoriebildung überhaupt je eine Bildlosigkeit gab. Visuell hat dieser Saal neben den aus den Büchern von Othmar Keel einschlägig bekannten Skizzen und einem modernen nicht zur Sache gehörenden Figurenensemble von Thomas Lehnerer wenig zu bieten. Da hätte ich mehr erwartet. Auf der Biennale di Venezia 2024 hat die jüdisch-israelische Künstlerin Ruth Patir wesentlich mehr und Aussagekräftigeres zur Sache beizutragen.<sup>48</sup> Ruth Patir zeigt, dass der jüdische Umgang mit den archaischen Bildern nicht nur den ersten, sondern auch den letzten Saal des imaginären Museums hätte bestimmen können. Sie re-vitalisiert kanaänäische Figurinen – die für die israelische Identitätsbildung nach 1948 elementar sind – durch Computeranimation derart, dass sie zu aktuellen gesellschaftlichen Konflikten Stellung beziehen. Sie kann zeigen, dass der erste Saal kein petrifizierter Saal ist, sondern ein vitaler, in dem um die Politik des gegenwärtigen Israel gekämpft wird.<sup>49</sup> Erwartet hätte ich in diesem Saal die Bilder aus der Synagoge von Dura Europos, also vom größten erhaltenen Bildzyklus der Antike, der sogar im Talmud erwähnt wird. Dura Europos ist deshalb so wichtig, weil so deutlich wird, wie seismographisch die frühere Christenheit auf kulturelle Entwicklungen der Mutterreligion reagiert hat. Als in Dura Europos die Bilder in der Synagoge erlaubt wurden, wurden sie auch in der danebengelegenen Hauskirche möglich.<sup>50</sup>



Das andere, was in diesen Saal gehört, ist die Auseinandersetzung mit der bis in die Gegenwart fortdauernden Bedeutung des biblischen Bilderverbots. In den Worten Adornos: *„Das alttestament(liche) Bilderverbot hat neben seiner theologischen Seite eine ästhetische. Dass man sich kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt zugleich, kein solches Bild sei möglich.“*<sup>51</sup> Ganz ähnlich heißt es in der Kritik der Urteilskraft bei Immanuel Kant: *„Vielleicht gibt es keine erhabenere Stelle im Gesetzbuch der Juden als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen noch irgendein Gleichnis, weder dessen, was im Himmel noch auf der Erden noch unter der Erden ist.“*<sup>52</sup> Die Reduktion auf die Alternative von Verehrung und Verbot ist letztlich eine Verengung des jüdischen Verhältnisses zum Bild – auch in der Antike.

## Saal 2: Die Christusbilder der Anfangszeit

Der Weg der Christen zu den Bildern, um den es im zweiten Saal geht, ist komplex und verwirrend. Hier springt der Kurator Claussen mit seinen Exponaten vom dritten bis ins 12. Jahrhundert im Ausgang, wo es doch angesagt wäre, sich zunächst höchst sorgfältig der Bildkunst der Katakomben,<sup>53</sup> der frühen Hauskirchen<sup>54</sup> und der ersten Kirchen der Christenheit zu widmen.

Dass das Spottkruzifix vom Palatin in diesen Saal gehört, würde ich bezweifeln. Ob es sich überhaupt auf den jüdischen oder christlichen Glauben bezieht, ist umstritten, ebenso seine genaue Datierung.<sup>55</sup> Es ist aber so oder so keine christliche Kunst. Seine häufige Erwähnung in der theologischen Literatur erkläre ich mir daraus, dass man stolz darauf ist, überhaupt von der paganen Umwelt wahrgenommen worden zu sein. Wenn schon nicht anerkannt, dann wenigstens verspottet – oder: Viel Feind, viel Ehr. Aber sinnvoll ist das nicht. Der komplexe Weg der frühen Christen zu den Bildern wird dadurch nicht einsichtiger.



Dagegen gehört die von Claussen vorgestellte Elfenbeintafel mit der Kreuzigung aus dem Britischen Museum aus der Zeit um 420 definitiv in den Raum. Sachlich dazu gehört hätte meines Erachtens aber eine Abbildung aller vier Seiten des kleinen Elfenbeinkästchens, denn nur so erschließt sich der visuell-narrative Zusammenhang. Auf allen vier Tafeln geht es nämlich um eine je andere Form des Zweifels. Warum die frühe Christenheit hier bei einem so zentralen Topos wie der Kreuzigung Jesu ausgerechnet den Suizid des Judas platziert, wäre angesichts der damals beginnenden antijudaistischen Geschichte der Christenheit eigens zu erörtern. Die Elfenbeintafel ist jedenfalls so ausgefeilt, dass man davon ausgehen kann, dass es Vorläufer gegeben haben muss, die verloren gegangen sind.



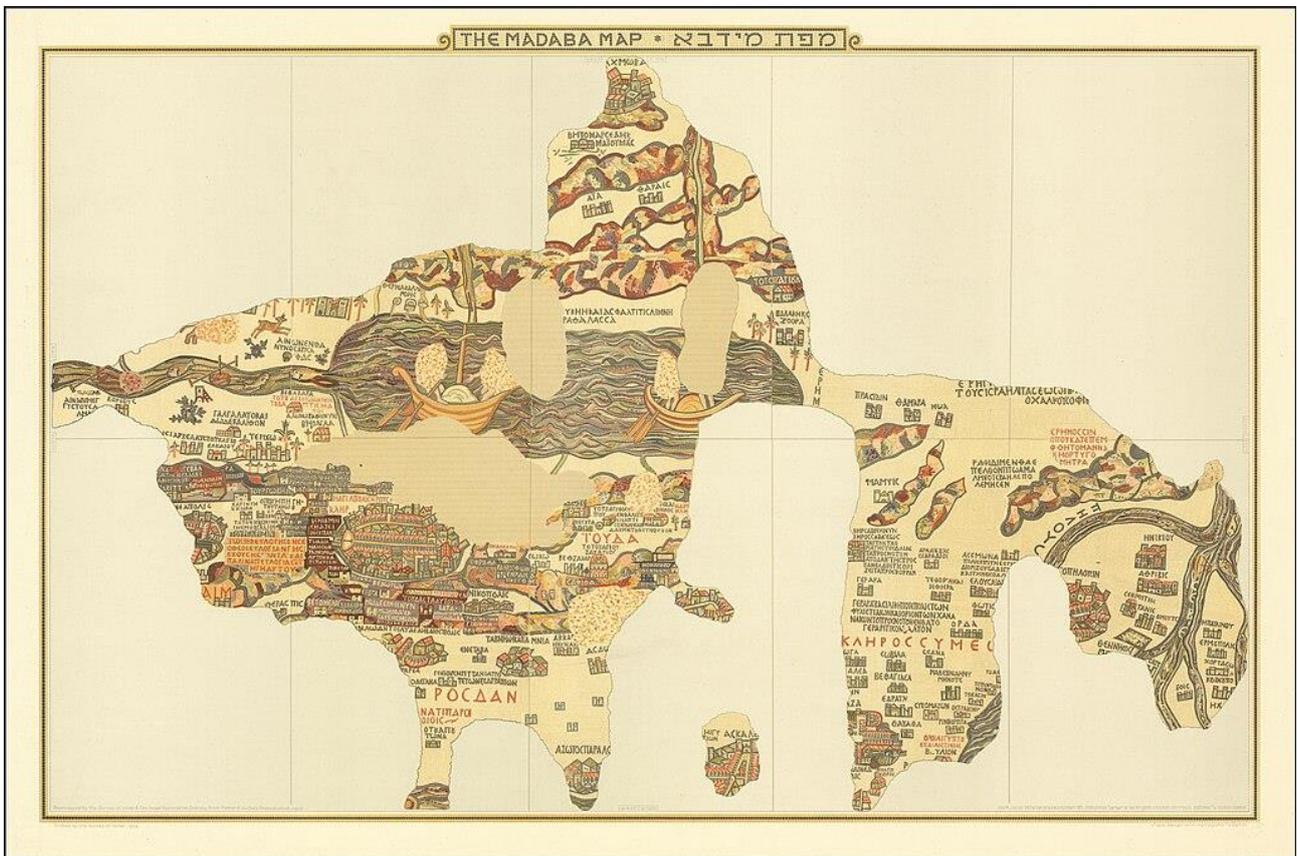
*Figurenkonstellation der Elfenbeintafel von 420*

Alles Weitere in diesem Bildersaal zu Frühgeschichte des Christentums ist kurz und knapp skizziert. Mir wäre eine Beschäftigung mit den Abendmahlsdarstellungen in der Katakomben-Kunst im Vergleich zu den paganen römischen Totenfeiern noch hilfreich gewesen, aber man kann nicht alles haben. Gerade der Übergang von der römischen Bilderwelt zur christlichen Bilderwelt scheint mir aber bedenkenswert, insbesondere die Frage, wo zum ersten Mal wirklich eigenständig zu nennende Bildlösungen der Christenheit und nicht nur Adaptionen römischer Vorbilder auftauchen.

### Saal 3: Antike Bilderwelten in Syrien, Ägypten und Äthiopien

Die Saalbeschriftung im dritten Saal hat mich überrascht, denn sie ist konsequent nach heutigen geopolitischen Begriffen ausgerichtet. Ich verstehe den (religions-)pädagogischen Impuls, der dahintersteckt, aber es ist und bleibt verwirrend. Warum nicht vom aksumitischen Reich sprechen, warum nicht von den römischen bzw. byzantinischen Provinzen Syria und Aegyptus?

Ansonsten finde ich diesen Saal mit zu wenigen Exponaten gefüllt. Gerade, wenn diese Region zu den weitgehend ausgeblendeten in der westlichen Perspektivierung des Christentums gehört, hätte man doch breit ausholen können. Welche Bilder Gottes finden wir hier? So aber werden wir auf eine Landkarte eines Bodenmosaiks verwiesen, das 542 während der Regierungszeit des byzantinischen Kaisers Justinian in einer orthodoxen Kirche angefertigt, die sog. Madaba-Karte:



Den Hinweis auf die Garima-Evangelien aus der Zeit um 500 n.Chr. fand ich außerordentlich hilfreich, es sind die ersten erhaltenen illustrierten Evangelienbücher der Christenheit aus der äthiopischen Kirche. Aber ohne Schwierigkeiten wären hier mehr dieser Bilder zu platzieren gewesen, so dass man auch vergleichende Lesarten dieser Illustrationen hätte ermöglichen können. Zeitlich liegen sie parallel zu bzw. etwas vor den Mosaiken von Ravenna, die ihrerseits visuelle Bildzyklen darstellen. Man hätte aber gerne gewusst, was denn nun das Spezifische dieser Bilder im Vergleich zu den sich entwickelnden weströmischen und oströmischen Bildern ist.



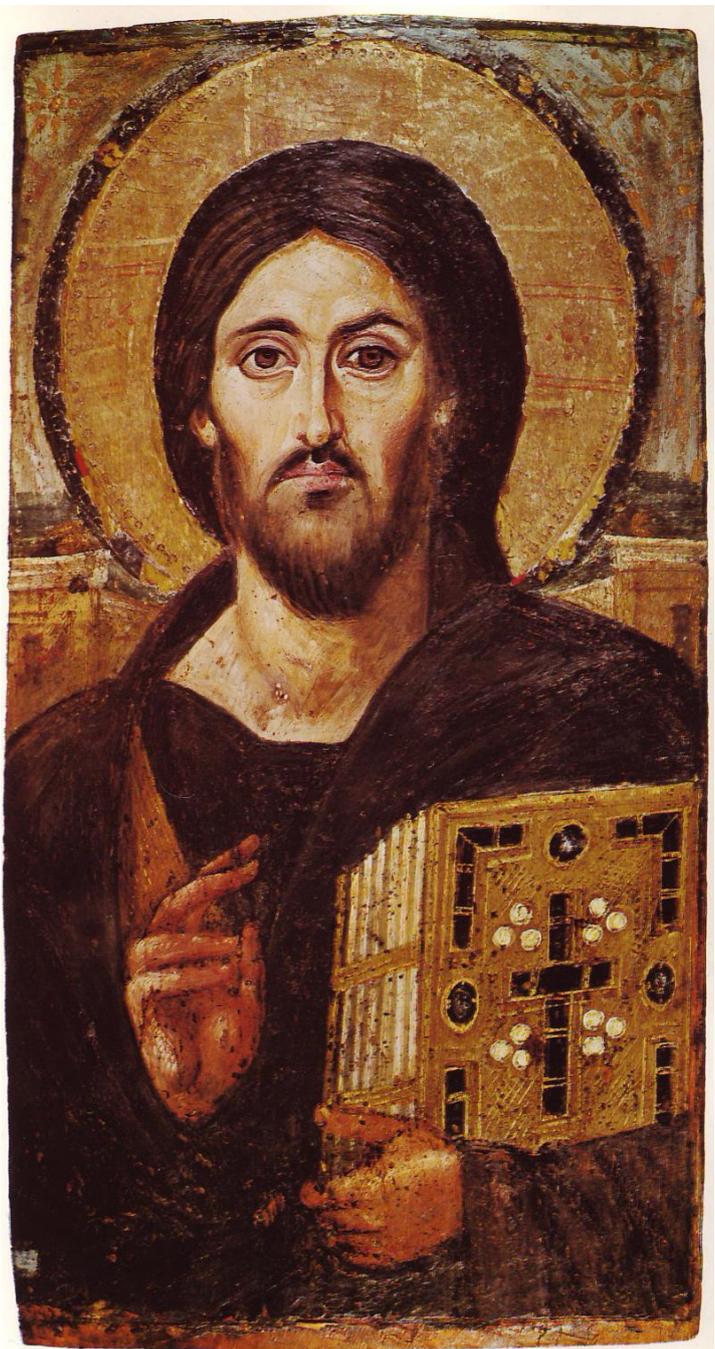
#### Saal 4: Das Neue Rom und seine heiligen Ikonen

Mit dem byzantinischen Bilderstreit betreten wir wieder vertrautes Gebiet. Auch hier, darauf verweist der Kurator zurecht, herrscht viel Mythologie vor, weil wir nur die Perspektive der siegreichen Ikonodulen (Bilderverehrer) kennen, nicht die der Ikonoklasten (Bilderkritiker). Der Bilderstreit dürfte sich in den Dimensionen, die bisher kolportiert wurden, nicht abgespielt haben, insbesondere dürften ihm nur begrenzt Bilder zum Opfer gefallen sein. Dennoch ist er geistesgeschichtlich kaum zu überwerten, denn er zwang Byzanz, Rom und die Franken zur Klärung ihrer Haltung zu den Bildern. Insofern ist dieser Saal ein zentraler zum Verstehen der verschiedenen Haltungen verschiedener Christen und Kirchen zum Bild. Die visuelle Quellenlage zur damaligen Ikonenkultur ist außerordentlich begrenzt, deshalb füllt der Kurator den Saal u.a. auch mit Werken aus dem 14. und 15. Jahrhundert.

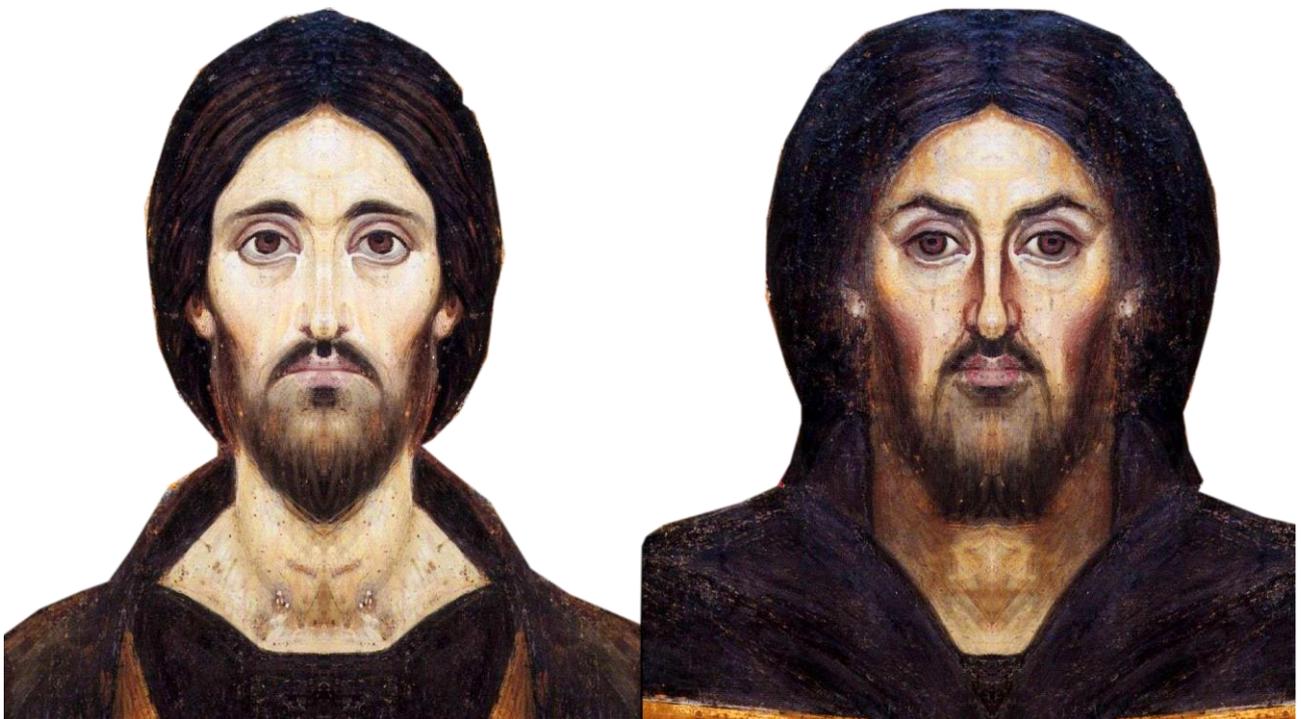
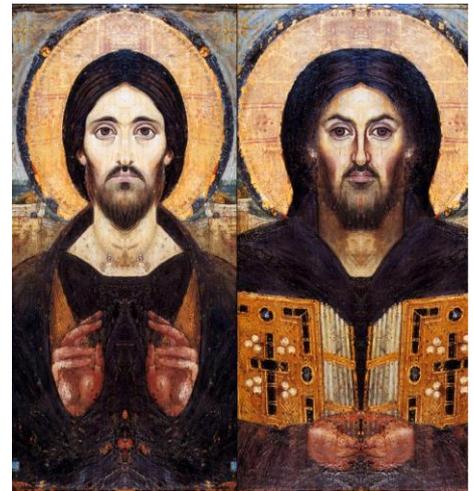
Mir wäre lieber gewesen, er hätte sich auf die Christus-Pantokrator-Ikone vom Katharinenkloster auf dem Sinai fokussiert. Hier ist mehr zu sagen als das „wir können nicht wissen, was der Maler ausdrücken wollte“. Zwar wissen wir über die *intentio auctoris* nichts, aber die *intentio operis* können wir erheben und sind nicht zum Schweigen verdammt. Das Konzil von Chalcedon hatte 451 in Bezug auf Christus folgendes dogmatisch fixiert:

*„Ein und derselbe ist Christus, der einziggeborene Sohn und Herr, der in zwei Naturen unvermischt, unveränderlich, ungetrennt und unteilbar erkannt wird, wobei nirgends wegen der Einung der Unterschied der Naturen aufgehoben ist, vielmehr die Eigentümlichkeit jeder der beiden Naturen gewahrt bleibt und sich in einer Person und einer Hypostase vereinigt.“*

Und es fasziniert bis heute, wie präzise der unbekanntes Ikonenmaler nur hundert Jahre nach den Beschlüssen von Chalcedon diese Formel ins Bild fasst. Wie kann man zwei Naturen in einer Person darstellen, ohne daran zu verzweifeln? Seine Lösung ist meisterhaft und ordnet das Bild ein in die Geschichte der ganz großen Kunst dieser Welt.

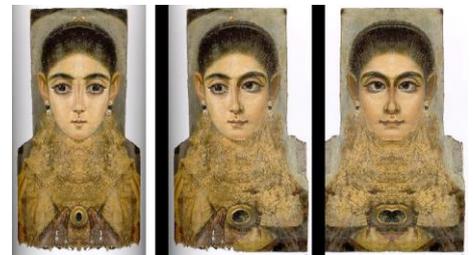


Hier hätte ich mir mehr museumspädagogischen Mut des Kurators gewünscht, denn selbst in der Arbeit mit Grundschulkindern lässt sich dem Bild viel mehr entnehmen, als nur das bloße „Wir wissen nicht, was der Maler wollte“. Aber wir wissen, was er faktisch gemalt hat und können das nun betrachten und untersuchen. In der Arbeit mit Schüler:innen, Lehrer:innen und Pfarrer:innen lasse ich am Computer das Bild der Ikone vertikal teilen und gespiegelt neu zusammensetzen. Und das Ergebnis ist nun wirklich überraschend: Zwei Naturen in einer Person, unvermischt und ungetrennt. Das ist tatsächlich die erhebbare *intentio operis* und es würde mich wundern, wenn es nicht auch die *intentio auctoris* wäre.



Gespiegelte Gesichtshälften der Sinai-Ikone

Gegenversuche mit den berühmten Totenmasken von Fayum (0-250 n.Chr.) zeigen, dass diese eben nicht derartige Ergebnisse liefern, sondern nur zu mehr oder minder verzerrten Gesichtern führen. Insofern wird man dem byzantinischen Ikonenmaler eine Absicht unterstellen können.



Wie kann Bildkunst mit dogmatischen Texten umgehen, wie mit den strengen Vorgaben unter den Augen der theologischen Wächter? Die Sinai-Ikone zeigt, wie das geht, ähnlich wie es Tintoretto fast 1000 Jahre später mit seinem Abendmahl in San Giorgio Maggiore in Venedig im Blick auf den Moment der Wandlung gelingt. Theologisch wäre zur Christusikone vom Sinai noch so viel zu sagen, dass es eines weiteren Saales bedürfte, um das vor Augen zu führen.

### Saal 5: Bildhauerkunst des westeuropäischen Mittelalters

Das Museum lässt nun einen Saal aus, der sonst Menschen dazu bringt, Tausende von Kilometern zurückzulegen, nämlich, um die Mosaiken von Ravenna zu betrachten. Auch die Reichenauer Malschule (9.-11. Jahrhundert) mit ihren Handschriften bleibt außen vor. Ebenso Herrad von Landsberg mit ihren unseligen antisemitischen Bildern im *Hortus Deliciarum* (1175). Man kann eben nicht alles zeigen, da hat der Kurator recht. Er wendet sich nun der Cathedralplastik und den geschnitzten Altarbildern zu. Hier schlägt das Herz des Kurators, nicht zuletzt mit Blick auf den Naumburger Dom. Und tatsächlich trägt er hier einiges Gewinnbringendes zusammen.

In Einführungsveranstaltungen für Theologiestudent:innen habe ich versucht, anhand einer Überlegung von Bazon Brock die theologische und lebensweltliche Relevanz derartiger Rekurse auf die Bildhauerkunst des westeuropäischen Mittelalters aufzuweisen.<sup>56</sup> Die Studierenden sollten eine Evangelistengruppe von Tilman Riemenschneider in eine theologisch, biblisch oder kunstwissenschaftlich sinnvolle Reihenfolge bringen und dabei auch bedenken, wie sie selbst Theologie zu treiben gedenken. Die Schrift zitieren – die Schrift nachlesen – über die Schrift reflektieren – die Aussagen der Schrift lehren. Oder geht es auch anders? Ästhetisch vielleicht, indem die Haltungen der Figuren als Gestaltungsmittel verwendet werden? Oder stimmt die Lösung bei [Google Arts & Culture](#), die die Abfolge des NT umsetzt?<sup>57</sup>

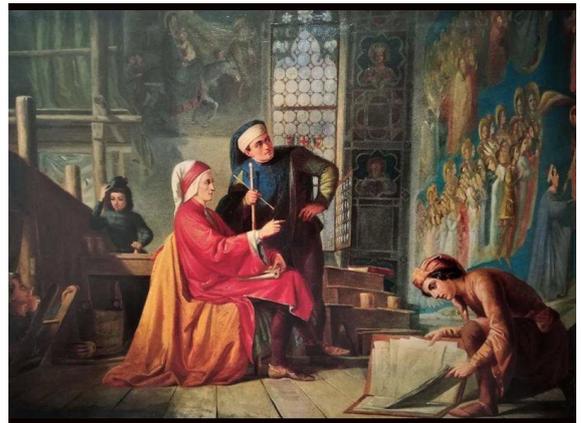


Gewünscht hätte ich mir in einem Saal mit Bildhauerkunst über das Präsentierte hinaus natürlich Werke des Wettstreits von Donatello und Brunelleschi, wie Christus darzustellen sei (ein Konflikt, von dem uns Vasari berichtet).<sup>58</sup>

Oder auch Beispiele vom Wechsel der Kreuzifix-Gestaltungen vom triumphierenden Christus zum leidenden Christus um das Jahr 1000, von dem Micha Brumlik vermutet, dass in seiner Folge die ersten Pogrome auf deutschen Boden entstanden.<sup>59</sup> Denn nun fragten die Menschen nicht mehr, wer ist der Herr der Welt, sondern vielmehr, wer ist für das Leid Christi verantwortlich. Die Veränderungen am Schafflacher Kreuzifix wären hier ein gutes Beispiel gewesen. Auch Bildhauerkunst ist niemals harmlos, sondern wirkungsmächtig und folgenreich.

## Saal 6: Fresken der Frührenaissance

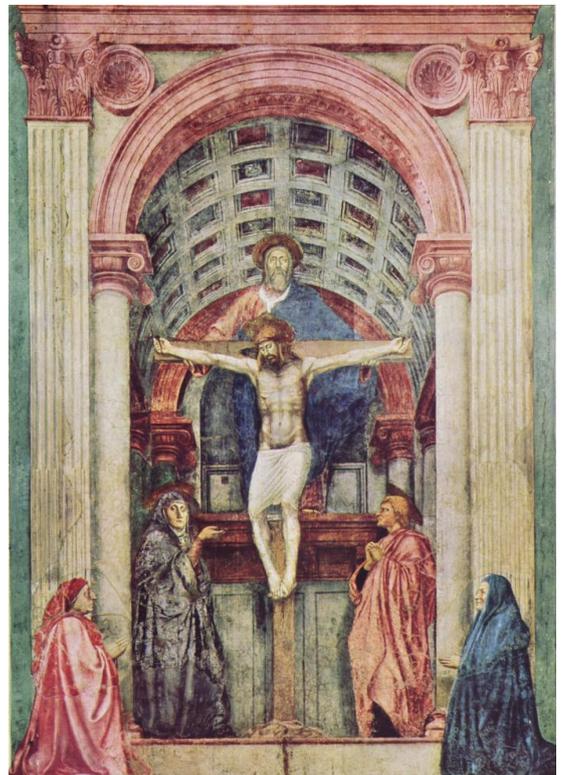
In diesem Kapitel dominiert der Hang zum Anekdotischen. Der Kurator erzählt eingangs die Geschichte von Franz von Assisi, um daran alles festzumachen. Das ist heute eher ein Rührstück, hilft aber zum Verstehen der Kunst nur bedingt. Wenn es so edelmütig um Armut und Elend geht, warum haben dann ausgerechnet die Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner die bilderreichsten Kirchen? Sie beschäftigten die teuersten Künstler der Zeit – statt das Geld den Armen zu geben. An dieser Stelle wären ein paar sozialgeschichtliche Fakten sinnvoll gewesen. Klarer ist der Fall bei den Fresken Giotto's in der Scrovegni-Kapelle in Padua. Dort versucht ein extrem reicher Bankier, durch eine Kirchenstiftung samt Ausmalung seinen Vater, der als Wucherer nach der Kirchenlehre in der Hölle gelandet ist, im Tauschhandel mit Maria das Seelenheil zu kaufen. Und das so entstandene Gesamtkunstwerk ist einzigartig auf dieser Welt, von ihm leitet sich die gesamte Moderne ab.<sup>60</sup> Dass diese Kapelle im Buch von Claussen nicht vorkommt, ist m.E. unverzeihlich. Gerade in protestantischer Perspektive kann an diesem Ort viel gelernt werden. Dante jedenfalls war von diesem Versuch des (visuellen) Ablasshandels in Padua so angewidert, dass er umgehend in der 1307 begonnenen Göttlichen Komödie den Wucherer Scrovegni höchstpersönlich im achten Kreis der Hölle auf Dauer literarisch fixierte.<sup>61</sup>



*Dante und Giotto im Gespräch in der Scrovegni-Kapelle. Historien-Gemälde des 19. Jahrhunderts.*

Darüber hinaus ist die Zusammenstellung der Fresken aus Trecento und Quattrocento aber in Ordnung. Ich hätte noch das Trinitätsfresko Masaccios und Giotto's Kruzifix aus Santa Maria Novella abgebildet, aber die sind auch anderswo leicht zu finden.

Eine kleine höchst subjektive Einschätzung: sicher, Florenz ist die Hauptstadt der Renaissance. Wenn es aber darum geht, einen umfassend fortschrittlichen Ort zu benennen, dann scheint mir Padua geeigneter zu sein: was die Haltung zu Frauen, was die Haltung zu Juden, was die Haltung zur Wissenschaft und zur Kunst betrifft. Padua, so hat es Bundespräsident Roman Herzog 1997 gesagt, kann „in gewisser Weise als ein europäischer Ort par excellence beschrieben werden“. Dass die Stadt bei Claussen nicht auftaucht, bleibt merkwürdig. Aber in dieser Frage bin ich befangen – ich liebe das frühere und das heutige Padua.<sup>62</sup>





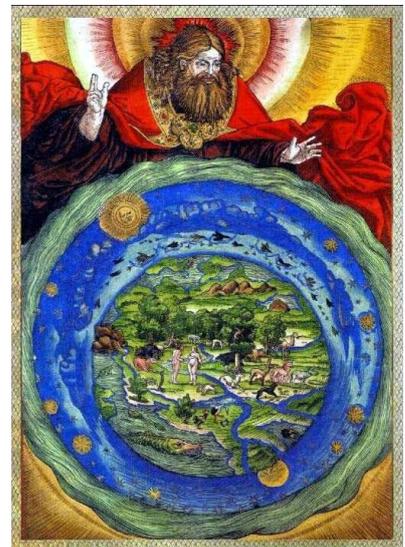
### Saal 8: Grafiken der Reformationszeit

Musste das sein? Ja vielleicht, schließlich hat jedes große Museum auch eine Grafiksammlung und ein Kupferstichkabinett. Und auch die Grafiken gehören zur Bildergeschichte. Aber es fehlen uns aus dieser Zeit doch noch so großartige Glaubensgemälde. Nein, nicht Lukas Cranachs Bilder, sondern z.B. Hans Holbeins Gemälde *Die Gesandten*, so dass es fahrlässig erscheint, in die Abteilung für Grafik abzuschweifen. Schon Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und die ganzen Niederländer und Flamen waren nicht gezeigt worden, dafür aber nun Grafik?

Aber tatsächlich hätte das ein bedeutender Saal im Museum werden können, wenn er sich etwa mit den antijudaistischen und antisemitischen Grafiken des ausgehenden Mittelalters beschäftigt hätte. Oder mit der Bildpolemik während der Reformation als kritische Grenze des Visuellen. Michael Ostendorfers weit verbreitetes Blatt von der Wallfahrt zur Schönen Maria von Regensburg, mit dem Schwebel sein Buch eröffnet, wäre hier auch angebracht gewesen. In Regensburg hatte man eine Synagoge verbrannt (die Trümmer sind auf dem Blatt noch rechts zu sehen) und stattdessen eine Wallfahrtskirche zu einem Madonnenbild errichtet. Albrecht Dürer kaufte eines von Ostendorfers Blätter und schrieb darauf die Notiz: *„Dies Gespenst hat sich wider die heilige Schrift erhoben zu Regensburg und ist vom Bischof gestattet worden, zeitlichen Nutzens wegen nicht abgestellt. Gott helfe uns, dass wir seine werthe Mutter nicht so verunehren, sondern allein in Christi Jesu. Amen. AD.* Das wäre ein Anlass, sich mit der Bedeutung von Bildern in Zeiten des Bildersturms auseinanderzusetzen.



So aber finden wir (verdienstvollerweise) eine Auseinandersetzung mit den Grafiken von Dürer zur Apokalypse, zu den medialen Reflexionen der Bilderstürme und fast schon unvermeidbar Rembrandts Grafiken. Mir hätte an dieser Stelle die durchaus luzide zu nennende Eröffnungsgrafik des Meisters M.S. in der Lutherbibel besser gefallen, aber das ist vermutlich Geschmacksache. Diese Grafik hätte den Vorteil gehabt, dass sie von außen nach innen gelesen die biblische Erzählung rekapituliert, von innen nach außen gelesen, die menschliche Erschließung und damit auch religiöse Deutung der Welt. Damit wäre auch der reformatorische Umbruch visuell erfahrbar gewesen.



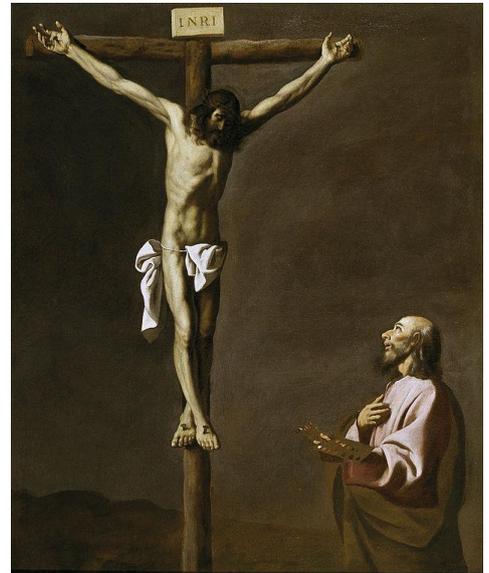
### Saal 9: Barocke Bildermissionen

Caravaggio, Caravaggio, Caravaggio – das hätten die Leitworte dieses Saales sein müssen, aber dieser queere Künstler kommt nicht nur in diesem Saal, sondern im ganzen Buch nicht vor. Schüler:innen, die REMs „Losing my Religion“ kennen, hätten es besser gewusst. Und all jene, die in den letzten Jahren die unvermeidlichen Caravaggisten-Ausstellungen in Europa besucht haben auch. Noch die Luther-Ausstellung 2017 in Wittenberg präsentierte eine Caravaggio-Hommage. Gerade von diesem Künstler stammen einige der treffendsten Glaubensbilder, die auch vor der Kunstgeschichte Bestand haben und gegenwartsrelevant sind.



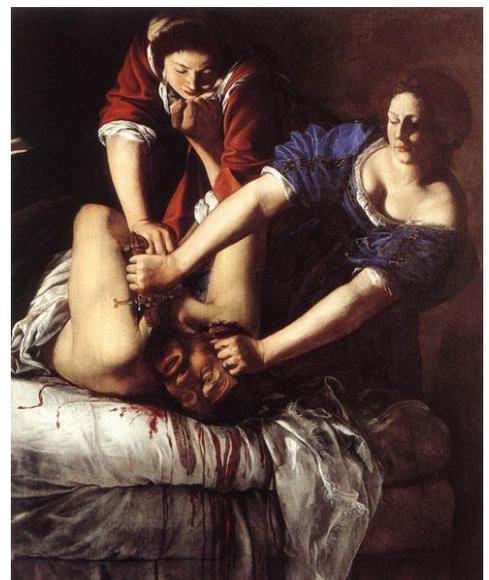
So aber stoßen wir auf Peter Paul Rubens, Cristóbal de Villalpando und einige andere Künstler und im Nachklapp auf Frida Kahlo. Ja, das Bemühen, Lateinamerika mit einzubeziehen ist unverkennbar, aber dafür den gesamten europäischen Barock zu opfern, ist doch eine harte Anmutung.

Man muss nicht unbedingt Werke des von mir geschätzten Francisco de Zurbarán zeigen, aber wer hat in dieser Zeit das Verhältnis von Kunst und christlichem Glauben bestehender gemalt als er? Noch das 20. Jahrhundert wird sich daran abarbeiten. Und wenn nicht er, was ist mit dem französischen Barock, mit Georges de La Tour und seinen eindringlichen Glaubensbildern?



Nein, der Barock muss anders dargestellt werden, er ist voller visueller Kraft und Dynamik. Man könnte allein mit den barocken Darstellungen von Judith und Holofernes einen ganzen Saal füllen und so z.B. einen Vergleich des Kunstwerks der Caravaggistin Artemisia Gentileschi mit dem ihres Vorbilds Caravaggio vornehmen. Wer trifft die Situation besser, wer setzt das Thema wie um?

Der Barock ist in seiner cineastischen Grundanlage so gegenwarts kompatibel wie kaum eine andere Kunstepoche. Dass so häufig in Musikvideos Bilder des Barock eingesetzt werden, deutet darauf hin, dass diese Bilder ein Pfund sind, mit dem man wuchern kann.



### Saal 10: Sehnsuchtsbilder der Romantik

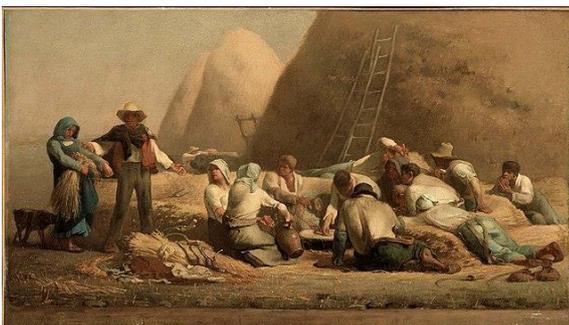
Der Protestantismus und die Romantik des Caspar David Friedrich. Wenn es ihn nicht gäbe, müsste man ihn nachträglich erfinden. Mir ist aus historischen Gründen der deutsche Rekurs auf CDF immer etwas unheimlich, weil potentiell kitsch-lastig und national-pathetisch gewesen. Aber das ist etwas Subjektives. Man kommt an CDF nicht vorbei.

Aber eigentlich auch nicht an Eugène Delacroix, an William Turner und all den anderen europäischen Romantikern. Claussen versammelt William Blake, Francisco Goya, Philipp Otto Runge, Friedrich Overbeck und wie gesagt, unvermeidbar, den Tetschner Altar von CDF und im Ausgang die Sternennacht von Vincent van Gogh. Zu viel kulturindustriell Geronnenes im Vergleich zu dem, was die Romantik zu bieten hat.

Den Einleitungstext über Novalis finde ich überflüssig, er dürfte auf die bildende Kunst kaum Einfluss gehabt haben. Und wenn man schon im Ausgang Vincent van Gogh referenziert, warum stellt man nicht seine Adaption des Barmherzigen Samariters neben das Original von Eugene Delacroix? Oder die Pieta von van Gogh neben die Vorlage von Delacroix? So – im vergleichenden Sehen - wird Kunstgeschichte verständlich.<sup>63</sup>

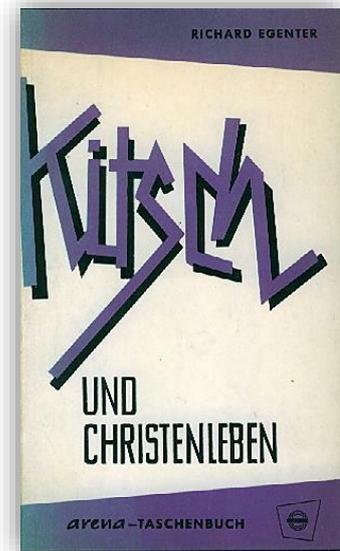
### Zwischenfrage

Nun könnte man fragen, was eigentlich mit dem Realismus ist, jener Kunstbewegung, die die Kirchen Europas im 19. Jahrhundert so vehement bekämpft haben. Realismus, das war Arbeiterschaft, das war Hinwendung zum einfachen Volk, das war Aufstand und Gefährdung der Ordnung. Wäre hier nicht eine Ehrenrettung und Wiedergutmachung angesagt? Nicht dass die Kunst des Realismus das nötig hätte, sie spricht für sich, aber der Kirche täte es gut. Und so fragt man sich, warum der Realismus nicht vorkommt. Was ist mit dem großen Ruth-und-Boas-Bild von Jean-François Millet, ein Künstler, der im Buch nicht vorkommt, was ist mit „Ein Begräbnis in Ornans“ von Gustav Courbet, der im Buch ebenfalls nicht vorkommt? Sind sie keiner Zeile wert?



### Saal 11: Erbauung im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit

Dafür widmen wir uns nun im vorletzten Saal der Erbauung, man könnte auch sagen, dem ostentativen Kitsch. Bertel Thorvaldsen darf nicht fehlen – von dem ich gehofft hätte, er verschwindet irgendwann im Orkus der Kunstgeschichte. Warum hier nun ausgerechnet die Herz-Jesu-Frömmigkeit auftaucht – ich weiß es nicht. Es gibt im Christentum eine untilgbare Neigung zum Kitsch, dazu hat Richard Egenter schon 1962 ein ganzes Buch geschrieben: „Die Herrschaft des Kitsches war im christlichen Leben der letzten hundert Jahre zeitweise eine fast totale.“<sup>64</sup> Der Klappentext seines Buches fasst es so zusammen: „Kitsch und Christenleben? Was hat der Kitsch mit dem religiösen Leben des Christen zu tun? Ist er nicht ausschließlich eine Frage des guten Geschmacks und der Ästhetik? ... Egenter geht in dem hier vor-



liegenden Buch diesen Fragen nach. Dabei erweist es sich, dass der Kitsch eben doch keine rein ästhetische Angelegenheit ist, sondern dass er in viele Lebensbereiche des Menschen – auch in sein religiöses Leben – hineinwirkt. Der Kitsch trübt den Blick des Menschen für das wirklich Schöne und Erhabene, verbildet das Gefühlsleben und gibt ein verzerrtes Bild der Wirklichkeit. Nicht minder gefährlich als der profane Kitsch wirkt sich der religiöse Kitsch aus. Eben weil das religiöse Leben nicht einen Teil, sondern den ganzen Menschen meint und umfasst, ist es notwendig, um den Kitsch und seine Auswirkungen auf den Menschen zu wissen.“<sup>65</sup>

Wir sind im vorletzten Saal unseres Museums, das die faszinierende Geschichte von Gottes Bildern aufzeigen soll, und es scheint, als wäre dann doch alles auf den Kitsch hinausgelaufen. Kein Notausgang erscheint vor dem Kitsch-Saal, immerhin, der arme Poet wird uns erspart und auch der in Amerika unvermeidliche Thomas Kinkade. Dafür aber wird uns die Madonna von Stalingrad aufgetischt. Aber auch die ist zu elendem Kitsch geworden – mit höchst problematischer Funktion, Deutsche als Opfer eines Krieges zu stilisieren, den sie doch selbst begonnen haben.<sup>66</sup>

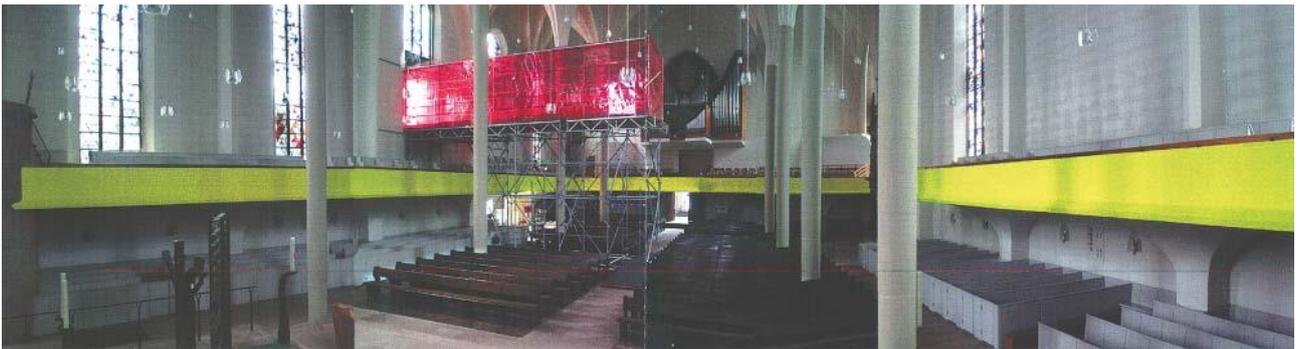
Immerhin werden uns nicht jene unentrinnbaren Schlafzimmerbilder des 19. Jahrhunderts angeboten, die Egenter in seinem Buch als „beabsichtigten, bösen Kitsch“ bezeichnet hat. Er dachte an eine Darstellung der büßenden Maria Magdalena, „wie sie als respektabler ‚Schinken‘ von der Kopfwand zahlreicher Schlafzimmer herabgrüßt.“ Dieses Bild wurde von umherziehenden Händlern als Ölleinwand vertrieben und war vielleicht das populärste Bild in christlichen Haushalten – CDF war damals noch nicht angesagt. So sehen Gottes Bilder im populärkulturellen Stil des 19. Jahrhunderts aus. Danach ist es freilich nicht besser geworden.



### *Saal 12: Christliche Kunst in der Moderne*

Kann man die christliche Kunst im 20. Jahrhundert beschreiben ohne den roten Christus oder das Ecce homo von Lovis Corinth? Der Kurator Claussen versucht es. Kann man sie beschreiben ohne die Christusidentifikation von James Ensor? Ohne den Kreuzwegzyklus von Barnett Newman? Ohne die Celtic-Performance von Joseph Beuys? Nein, das geht nicht – schreit mein Herz.

Natürlich muss eine Geschichte christlicher Kunst der Moderne auch reduzieren und elementarisieren. Aber so geht es nicht. Ich erwarte nicht unbedingt José Clemente Orozco „Christus zerschlägt sein Kreuz“ aus dem Jahr 1943, es hat schließlich wenig Erbauliches. Aber das 20. Jahrhundert ist auch ganz und gar nicht erbaulich. Es muss sich – auch in der visuellen Kultur – der Theologie nach Auschwitz stellen. Wir haben in der Moderne so außergewöhnliche autonome Werke mit christlichen Sujets, dass man sich fragt, warum man mit so schmaler Kost abgespeist wird. Horst Schwebel widmet in seiner Geschichte der Kunst und des Christentums den Herausforderungen der Moderne deshalb sogar die Hälfte seines Buches. Das muss nicht so sein (erklärt sich aber daraus, dass es sein Spezialgebiet ist<sup>67</sup>), aber mehr als das in den letzten beiden Sälen Gebotene darf es schon sein.



Thom Barth und Nicola Staeglich in der Martinskirche Kassel, 2002.  
Begleitausstellung der Ev. Kirche zur documenta 11

Im 21. Jahrhundert ist die Kunst in der Ev. Kirche für einen kurzen historischen Moment auf Augenhöhe mit der Kunst der Gegenwart angekommen. Documenta-Leiter, die sich vorher strikt weigerten, die Aktivitäten der ev. Kirche zur Kenntnis zu nehmen, besuchten 2002 die Ausstellung in Kassel und boten 2007 sogar an, diese in das Documenta-Programm zu übernehmen. Dass dies keine Resonanz in Claussens Museum findet, ist bedauerlich. Im Berner Kunstmuseum steht heute die große Arbeit von Yves Netzhammer, die zuerst 2007 in der Karlskirche in Kassel gezeigt wurde. Im Museum des Kulturbeauftragten der Ev. Kirche von Deutschland steht sie nicht. Das stattdessen Gebotene mag wichtig sein, es repräsentiert nicht die Moderne, die Post-Moderne oder die Zweite Moderne<sup>68</sup>, sondern nur den selektiven kirchlichen Blick darauf. Es wäre schön gewesen, wenn wenigstens einige der großen deutschen Künstler:innen präsentiert zu bekommen. In der Wormser Magnuskirche hängt darüber hinaus ein Antoni Tapies, in der Unterkirche der Dresdner Frauenkirche steht ein Altar von Anish Kapoor, Sohn eines Hindu und einer Jüdin. Auch sie wären erwähnenswert gewesen.

## Ausgang

Nach dem elften und dem zwölften Saal ist man froh, wenn man den Ausgang des virtuellen Museums erreicht. Ehrlich gesagt, den Pfarrer:innen und Theologie-Studierenden, mit denen ich in Florenz, Padua und Venedig, in Brügge, Madrid und Toledo, in Wien und Paris, bei Giotto, Menabuoi, Donatello, Mantegna, Jan van Eyck, el Greco, aber auch auf der documenta in Kassel und der Biennale in Venedig Kunst erkunde und begehe, kann ich das Buch nicht guten Gewissens als grundlegende oder einführende Lektüre empfehlen. Der Brückenschlag in die Gegenwart, für den wir ja auch die alte und die älteste Kunst betrachten, will einfach nicht gelingen.

Die Probe auf die Moderne ist ein Lackmустest für solche Unternehmungen. Sich der Moderne zu stellen, muss auch jenen gelingen, die in den Anekdoten und visuellen Schätzen der Geschichte schwelgen. Ich begehe mit Gruppen die Scrovegni-Kapelle, weil sich dort die Kunst der Moderne vorstellt, wir studieren Giotto's Kruzifix in Florenz, weil er die Theologie vom Kopf auf die Füße stellt. Giotto ist produktiv für die Gegenwart, er beantwortet Fragen, die auch wir uns stellen.

Wer jedoch nach visueller Erbaulichkeit, einer Bildgeschichte der Frömmigkeit sucht, wer am Ende das Gefühl haben möchte, die Begegnung von Kunst und Kirche sei doch nicht schiefgelaufen, sondern ein gelungenes Stück Kulturgeschichte, dem sei das Buch ans Herz gelegt. Dazu ist es wirklich geeignet. Und das ist nicht abwertend gemeint. Wenig wird verstören, vieles wird man wiedererkennen und sich vor allem bestätigt fühlen. In einer Moderne, die die Menschen ängstigt, ist es oft wichtig, mit dem Blick auf eine als glänzend empfundene Vergangenheit sich zu vergewissern, dass der kulturelle Weg des Christentums auch gewinnbringend war.



Paolo Veronese, Abendmahl, 1573

(Von der Inquisition beanstandet. Heute unter dem Titel „Gastmahl im Haus des Levi“ in der Accademia in Venedig)

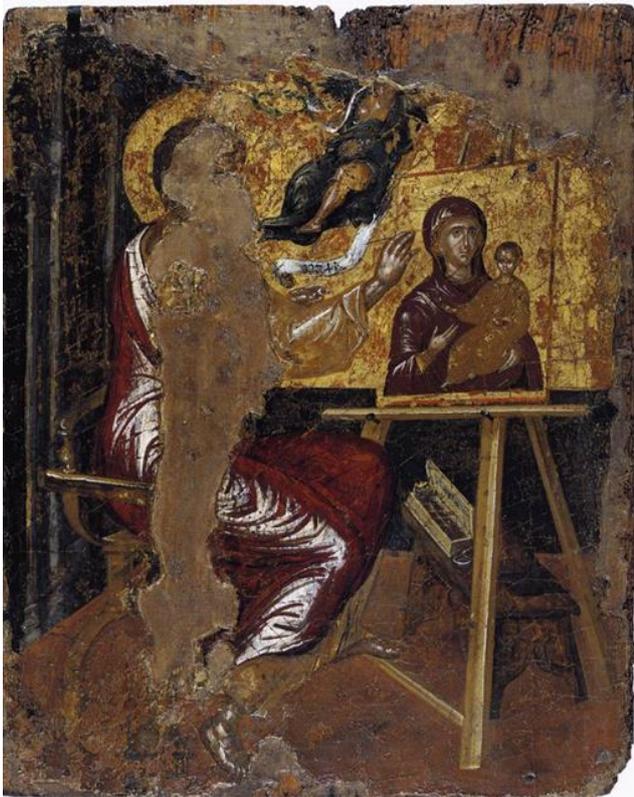
Am Tisch des Herrn haben viele bunte und manchmal auch groteske Gestalten Platz, nicht nur die Jünger, sondern, wie Paolo Veronese so aufregend frisch zeigt, Menschen aus allen Kontinenten, mit diversen Geschlechtern und differenten Überzeugungen. Das ist der Reichtum des Christentums, nicht nur auf das Eigene zu schauen, sondern alle einzuladen an den Tisch und in das Haus des Herrn – ob sie nun als „christlich“ bezeichnete Bilder malen oder nicht.

## Supplemente

### *Covering*



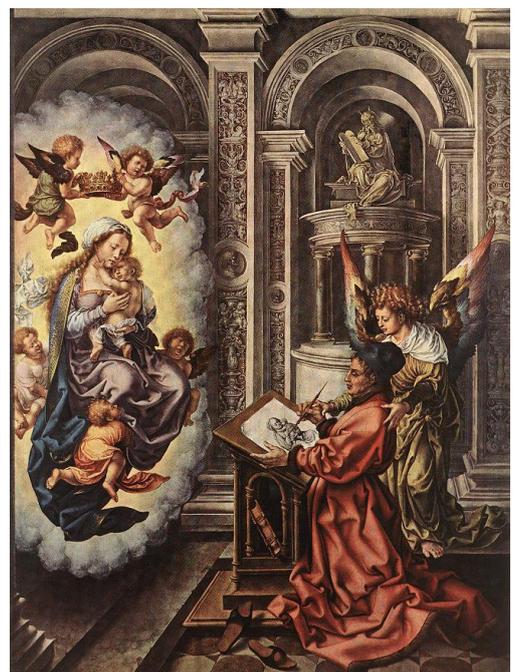
Es ist ein Verdienst des Buches von Claussen, dass es all die Erfindungen, all die Geschichtsklitterungen des Christentums in der Kunstgeschichte nicht ausblendet, sondern offen präsentiert. Man könnte das ehrlich und authentisch nennen. Die Heilige Katharina von Alexandrien, die es nie gegeben hat, findet ebenso Erwähnung wie der malende Lukas, der eine fromme Erfindung des Mittelalters ist. Und so ziert das Cover des Buches ein Detail eines Deckenfreskos von Andrea De Litio<sup>69</sup> (1420-1495) aus der Kathedrale Santa Maria Assunta in Atri, das der Künstler vermutlich im Alter von 61 Jahren malte.<sup>70</sup> Während vor Ort jedoch ein komplexes Gefüge von mythologischer Auslegung des Evangelisten Lukas, seiner Zuordnung zum Kirchenvater Ambrosius und den Tugenden Klugheit und Geduld zu sehen ist, reduziert sich das Cover auf die Darstellung des die Madonna mit ihrem Kind malenden Lukas vor einem dunkelblauen Hintergrund mit zahlreichen Sternen. Der malende Lukas ist aber eine durch und durch mythologische Konstruktion, die im Mittelalter entstanden ist, um insbesondere das Problem zu lösen, wie wir zu authentischen Christusbildern kommen können. Und so wurde der Arzt und Evangelist Lukas flugs zum Maler erklärt, der die Madonna und das Kind im Porträt eingefangen habe. Das aber widerspricht der Eigendarstellung des Evangelisten, der in Lukas 1 schreibt, eben kein Augenzeuge des Geschehens gewesen zu sein. Es ist eine ahistorische Konstruktion der späten Christenheit in einer Renaissancekultur, der die religiösen Bilder bereits fraglich werden. Es ist beileibe kein Glaubensbild, sondern ein ahistorischer Legendenstoff im ideologischen Interesse (ähnlich wie das Schweiß Tuch der Veronika<sup>71</sup>, das Grabtuch in Turin<sup>72</sup> oder das Volto Santo<sup>73</sup>). Andrea de Litio ist ein regionaler Künstler, nicht repräsentativ für die Geschichte der christlichen Kunst. Aber er ist typisch für den legenden-orientierten Gestaltungswillen einiger Teile des Christentums. Er orientiert sich nicht an biblischen Geschichten, sondern an der Legenda Aurea<sup>74</sup> des Jacobus de Voragine oder den Visionen der hl. Birgitta von Schweden.<sup>75</sup>



Der Ikonenmaler und der freie Maler El Greco mit dem Sujet des Evangelisten Lukas

Wollte man die Legende vom malenden Evangelisten Lukas in einer sich der historisch-kritischen Perspektive verpflichteten Geschichtsschreibung aufgreifen, so müsste man eher auf die Darstellung des Evangelisten Lukas durch den früheren Ikonenmaler El Greco (1541-1614) zurückgreifen, der in seinem reifen Werk in einer wunderbaren Konstellation einerseits auf die fiktive Geschichte der Lukasbilder zurückverweist, indem er sie als Buchmalerei darstellt, zum anderen aber durch seinen Malstil auf den Expressionismus vorausweist – sich mit anderen Worten, ganz konkret in die Kunstgeschichte einschreibt. Das wäre ein die Augen öffnendes Exponat gewesen.

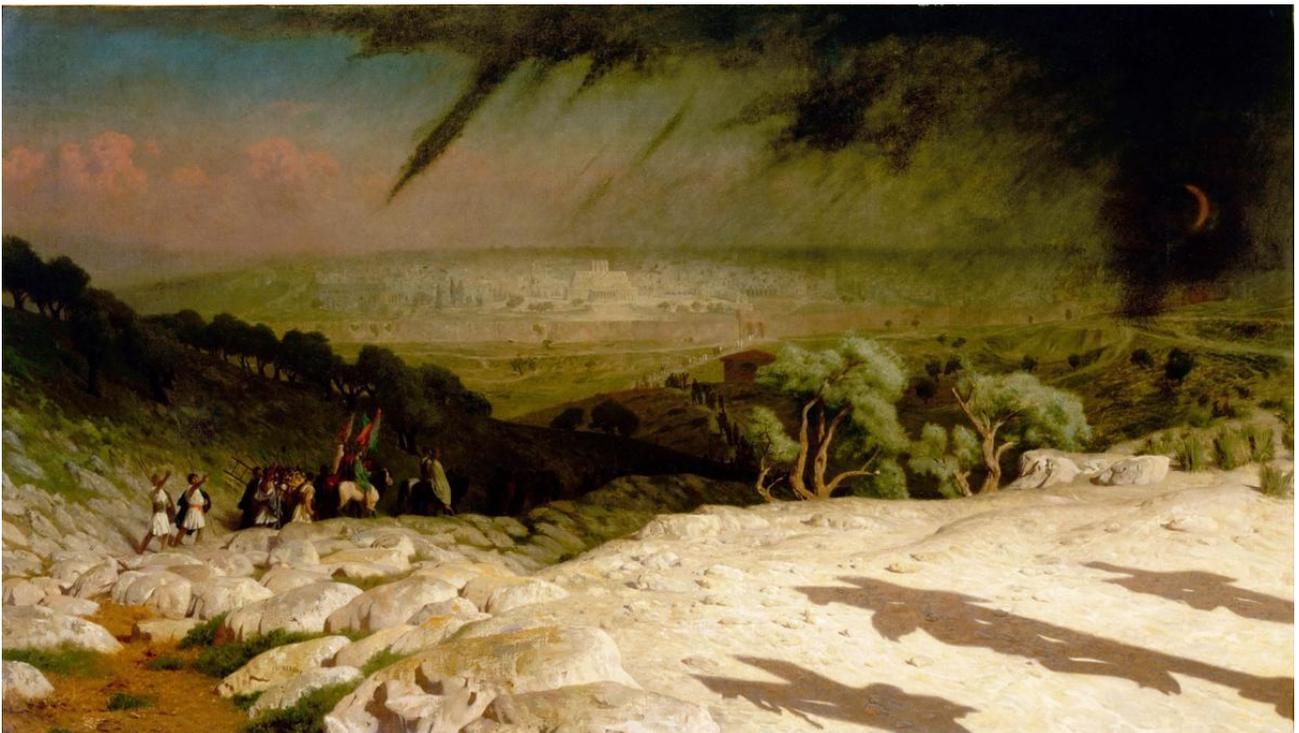
Oder man müsste auf die Version des malenden Lukas von Jan Gossaert (1478-1532) rekurrieren, der den Malvorgang als eine Art introspektiven Akt des Künstlers deutet. Dabei vergleicht er den Maler zugleich mit Mose. So wie dieser vorm brennenden Dornbusch die Schuhe auszog und den Menschen das Wort brachte, so zieht der Maler Lukas seine Schuhe vor der Erscheinung der Madonna aus und bringt den Menschen (mit himmlischer Hilfe) das Bild. Dabei wird vorausgesetzt, dass Lukas eben nicht authentische Jesusbilder geliefert hat, sondern, dass dies eine spätere Legende ist. In Claussens Buch spielen jedenfalls die Bilder vom malenden Lukas eine große Rolle, aber nicht jene, die deren apologetischen Charakter transparent machen.



### *Was überhaupt nicht fehlt: Schnorr von Carolsfeld*

Friedrich Wilhelm Graf hat in seiner Besprechung des Buches in der protestantischen Kulturzeitschrift *zeitzeichen* angemerkt, es fehle im Kapitel über das 19. Jahrhundert der Künstler Julius Schnorr von Carolsfeld.<sup>76</sup> Und ich weiß bis heute nicht, ob er das ernst meint, oder ob es nicht doch eine vernichtende Kritik an der Gesamtanlage der Saalkonstruktion des 19. Jahrhunderts ist. Wenn Graf es ernst meint, warum dann nicht auch noch den deutschen Maler Rudolf Schärer und all die anderen Schmonzetten, die die protestantischen Haushalte damals überfluteten. Aber nur weil die BILD-Zeitung die auflagenstärkste Zeitung ist, empfehlen wir sie doch nicht im Gottesdienst! Und nur weil Schnorr von Carolsfeld der vielleicht auflagenstärkste Illustrator des 19. Jahrhunderts ist, muss man ihn nicht auch noch dem Publikum des 21. Jahrhunderts ans Herz legen. Ich habe das an anderer Stelle und in einem etwas anderen Kontext hier im Magazin Postkartentheologie genannt.<sup>77</sup>

Kunsthistoriker wie Wolfgang Kemp verweisen uns für das 19. Jahrhundert stattdessen auf Bilder wie *Consumatum est* von Jean-Léon Gérôme aus dem Jahr 1867, ein Bild, das die Subjektivierung des Christentums und die Abwendung von den heilsgeschichtlichen Darstellungen hin zu subjektiven Erfahrungen spiegelt.



Das ist Welten von Schnorr von Carolsfeld entfernt und es ist zugleich erkenntnisproduktiv. Wie stellt sich 1867 das Jahr 30 mit der Kreuzigung im Rücken und Jerusalem vor Augen dar?

Auch Jean-Francois Millet, der wirkungsgeschichtlich so bedeutsam war wie kaum ein anderer Künstler dieses Jahrhunderts (von van Gogh bis hin zu Salvador Dali) fehlt im Saal des 19. Jahrhunderts – das freilich ist kaum zu entschuldigen.

*Was definitiv fehlt. Ein Saal der Frauen*



Louise Moillon, *Stilleben*, 1630

Es mag etwas patriarchalisch wirken, wenn man für ein derartiges Museum einen eigenen Saal der Frauen fordert. Aber in der neueren Ausstellungspraxis hat es sich als überaus gut und erkenntnisreich erwiesen, derartige Zusammenstellungen und Säle zu gestalten. Das Centre Georges-Pompidou hat das wiederholt für die Kunst des 20. Jahrhunderts getan, andere haben es nachgemacht.

In einem derartigen Saal von wegweisenden Künstlerinnen der Kunstgeschichte könnten u.a. folgende Positionen zu entdecken sein:

- Catarina van Hemessen (1528-1565)
- Sofonisba Anguissola (1531-1625)
- Lavinia Fontana (1552-1614)
- Fede Galizia (1578-1630)
- Artemisia Gentileschi (1593-1653)
- Judith Leyster (1609-1660)
- Louise Moillon (1610-1696)
- Elisabetta Sirani (1638-1665)

Für die danach folgende Zeit mehren sich die Namen der Künstlerinnen. Élisabeth Vigée-Lebrun / Angelika Kauffmann / Adélaïde Labille-Guiard / Mary Moser / Rachel Ruysch. Und gerade in der Moderne wäre dann noch manches neu zu entdecken, vielleicht sogar *Das Christusbild in der Kunst von Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*.

### *Das Argument des Traditionsabbruchs*

Der Verlagstext zum Buch endet mit den Worten „Die alten religiösen Bildsprachen hingegen werden heute kaum noch verstanden“. Das ist eine Phrase, eine steile These und sie ist in dieser Pauschalität nicht wahr. Zum einen lebt dieser Satz m.E. davon, dass er einen Vergleich mit der Lebenswelt des 19. Jahrhunderts herstellt, in denen den Kindern vom Bürgertum die Kenntnis der biblischen Geschichten eingepflegt wurde. Schon die Superintendentenberichte der Reformationszeit zeigen, dass die Kenntnis biblischer Geschichten in der Bevölkerung auch in früheren Zeiten rudimentär war. Und die „Biblia pauperum“ zeigen, dass selbst unter dem niederen Klerus eine Kenntnis biblischer Geschichten nicht vorauszusetzen war. Das sollte davor warnen, gegenüber heutigen Generationen allzu große Erwartungen zu artikulieren.

Der Satz zeugt aber auch davon, dass die Verfasser:innen von den Bild- und Textwelten der heutigen Jugendlichen wenig Ahnung haben. Tatsächlich kommt die ganze mühselig beschriebene Ikonografie des Buches durchaus auch in den popkulturellen und videoästhetischen Welten der Gegenwart vor, sie werden nur nicht mehr an die Lebenswelt des heutigen Christentums zurückgebunden. Sie werden von der Kulturindustrie vielmehr als fluide autonome Versatzstücke aufgegriffen und zur Deutung der Jetztzeit herangezogen.

Der Traditionsabbruch, um das deutlich zu sagen, findet sich daher weniger auf Seiten der heutigen Jugendlichen, sondern eher auf Seiten der älteren christlichen Deuter:innen, die gar nicht wahrnehmen, welche kunst- und kulturgeschichtlichen Traditionen von der Schöpfung bis zur Apokalypse in den Lebens- und Bilderwelten der Jugendlichen weiterhin verarbeitet werden.<sup>78</sup>

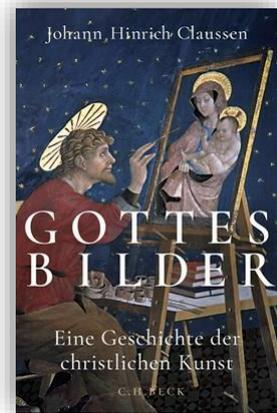
Die Komplexität der Musikvideos etwa zu „Like a prayer“ (1989) von Madonna,<sup>79</sup> zu „Losing my Religion“ (1991) von REM, zu „Bullet with butterfly wings“ (1995) von Smashing Pumpkins, zu „Until it sleeps“ (1996) von Metallica, zu „What else is there“ (2005) von Royksopp, zu „All the good girls go to hell“ (2019) von Billie Eilish<sup>80</sup> und vielen, vielen anderen Werken, erreichen die kirchlichen Vertreter:innen selten, weil sie gar nicht in die Gegenwartskultur schauen.<sup>81</sup>

Was sie erwarten, ist bloß eine Fortschreibung der Vergangenheit – das aber ist eine Illusion. Mit Walter Benjamin wäre stattdessen darauf zu verweisen, dass die Kunst- und Mediengeschichte nicht stillsteht, sondern sich – auch in und mit der Kulturindustrie – weiterentwickelt.<sup>82</sup> Man muss die Popkultur keinesfalls verklären, aber sie bietet Ansatzpunkte für eine Geschichte der christlichen Bilder in der Medienkultur, die beeindrucken könnte. Und Kulturbeauftragte sollten auch das im Blick haben.



## Gottes Bilder? Menschenbilder!

Der Titel des Buches entspricht der Logik der seriellen Produktion. Wenn man schon über **Gottes Häuser** (2010)<sup>83</sup> und **Gottes Klänge** (2014)<sup>84</sup> geschrieben hat, ist man von der Logik der Buchproduktion geradezu verpflichtet, auch über **Gottes Bilder** zu schreiben. Und so stehen sicher **Gottes Speisen, Gottes Literatur, Gottes Filme** auch schon auf dem Programm. Theolog:innen sind ja Generalisten. Vielleicht gibt es irgendwann noch ein Sequel zu **Gottes Schweigen**.



Aber bleiben wir doch auf dem Boden der Tatsachen: das alles sind Menschenhäuser, Menschenklänge und Menschenbilder, gebaut, komponiert und entworfen von Menschen zur Ehre Gottes (und der Menschen). Seit Giottos Bruch mit der byzantinischen Kunst kurz vor dem Jahr 1300 wissen wir, dass wir das Gottesbild nicht nur in der Kunst nach dem Maß des Menschlichen entwerfen (müssen) und nicht andersherum. Das ist die große Leistung des Trecento, als die Welt noch nicht einmal daran dachte, dass es so etwas wie die Reformation geben könnte. Und seit Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella begehen wir sogar die Häresie (Günter Anders), Gott im Raum verorten zu wollen.

*„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.“<sup>85</sup>*

Wir feiern seit mehr als 700 Jahren die Kunst als menschliche Kunst, seit 40.000 Jahren als das dem Menschen Eigentümliche. Kunstwerke zu schaffen heißt nach Karl Barths Überlegungen in seinen Ethik-Vorlesungen von 1928, besondere Werke zu schaffen, Werke, die sich durch ihre Differenz zu allen anderen Bereichen menschlichen Lebens auszeichnen. Das Werk des Künstlers steht "neben den lebensnotwendigen Werken der eigentlichen Arbeit, neben der Wissenschaft, neben Kirche und Staat". Und er fügt hinzu: "Das wagt doch der Mensch in der Kunst: die gegenwärtige Wirklichkeit in ihrem schöpfungsmäßigen Das-Sein, aber auch in ihrem So-Sein als Welt des Sündenfalls und der Versöhnung nicht letztlich ernst zu nehmen, sondern neben sie eine zweite, als Gegenwart nur höchst paradoxer Weise mögliche Wirklichkeit zu schaffen, ohne von jener loszukommen".<sup>86</sup> Das sollten wir uns zu Herzen nehmen. In der Kunst sind wir frei. In ihr wird nach Karl Barth, "die Problematik der Gegenwart gerade darum und darin ernstgenommen, dass sie in ihrer Beschränktheit eingesehen, dass sie in der Aisthesis grundsätzlich überboten wird ... Das Wort und Gebot Gottes fordert Kunst". Aber er fordert keine christliche Kunst. Gottes Bilderwelt umfasst alles, was die Menschen künstlerisch schaffen.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.“
- <sup>2</sup> „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“
- <sup>3</sup> Vgl. dazu Mertin, Andreas (2013): Am Anfang war das Wort. Eine kurze Notiz zur Schwierigkeit, nicht nur ‚Am Anfang‘ zu sagen. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 15, H. 81. <https://www.theomag.de/81/am421.htm>.
- <sup>4</sup> Weinrich, Michael (1992): Kirche in der Säkularisation. In: Mechels, Eberhard; Weinrich, Michael (Hg.): *Die Kirche im Wort. Arbeitsbuch zur Ekklesiologie*. Neukirchen-Vluyn, S. 222–246: „In der Regel verwenden wir dagegen das Eigenschaftswort 'christlich' für rein menschliche Belange, die dann in dem jeweils folgenden Hauptwort benannt werden. Wenn man heute an die »christliche Seefahrt« erinnert, springt die Merkwürdigkeit dieser Verbindung ins Auge. Wird hingegen von »christlicher Politik«, »christlicher Erziehung«, »christlichem Menschenbild« oder »christlicher Moral« gesprochen, ist schon nicht mehr mit dem gleichen Unbehagen zu rechnen. In das gleiche problematische Wortfeld gehören aber auch die »christlichen Werte«, die »christliche Religion« oder das »christliche Gottesbild«. Ein allgemeinverständlicher Begriff soll jeweils mit dem Adjektiv 'christlich' näher gekennzeichnet werden. Das Hauptwort zeigt das Allgemeine an, das Eigenschaftswort den bezeichneten besonderen Teil dieses Allgemeinen, eben den 'christlichen' Teil, wobei der Anschein erweckt wird, als ließe sich dies Besondere mit einem Katalog von Eigenschaften umfassen. Diese Habitualisierung des christlichen Glaubens in diesem oder jenem Charakterprofil bedeutet eine doppelte Abstraktion: einerseits die Abstraktion von dem lebendigen Gegenüber von Mensch (Gemeinde) und Christus und andererseits eine Abstraktion durch die Unterordnung des Besonderen unter die Fundamentalbestimmungen des Allgemeinen. Da es jedoch im Grunde nur Christus selbst gebührt, etwas als 'christlich' zu erkennen, sollten wir uns größte Askese im Umgang mit diesem Eigenschaftswort auferlegt sein lassen.“
- <sup>5</sup> Also etwa mit den Bildern der Hauskirche von Dura Europos.
- <sup>6</sup> Vgl. dazu Mertin, Andreas (2017): Reformierte Ästhetik. In: Dreßler, Sabine; Mertin, Andreas (Hg.): *Einsichten. Zur Szenografie des reformierten Protestantismus*. Solingen, S. 12–31.
- <sup>7</sup> Vgl. etwa Wunn, Ina (2000): Religion und steinzeitliche Kunst. Die Höhlenmalerei als Spiegel der jungpaläolithischen Geisteswelt. In: *Zeitschrift für Religionswissenschaft*, H. 8, S. 193–211. Sowie Wunn, Ina; Urban, Patrick; Klein, Constantin (2015): *Götter - Gene - Genesis. Die Biologie der Religionsentstehung*. Berlin.
- <sup>8</sup> Schwebel, Horst (2002): *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*. München.
- <sup>9</sup> Vgl. dazu Mertin, Andreas (2013): Am Anfang. Chauvet und die Folgen. In: *tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 15, H. 81. <https://www.theomag.de/81/am422.htm>.
- <sup>10</sup> So schreibt bereits Theodor W. Adorno 1945 in seinen *Theses upon Art and Religion today*. In: Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur (I-IV)*: Frankfurt am Main, S. 647–653. „Both objectified religion and art are from a very early age equally the product of the dissolution of the archaic unity between imagery and concept. Since both spheres have been established, their relation was one of tension.“
- <sup>11</sup> Vgl. etwa Brandmüller, Walter (2010): *Kunst - Kult - Kirche*. In: Seblatnig, Heidemarie (Hg.): *Hetzendorf und der Ikonoklasmus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wien, 95ff.
- <sup>12</sup> Adorno beschreibt das in seinen *Theses upon art and religion*“ so: „*The exalted unity of art and religion is, and always was, highly problematic in itself. Actually it is largely a romantic projection into the past of the desire for organic, non-alienated relations between men, for doing away with the universal division of labor. Probably no such unity ever existed in periods where we might speak of art in the proper sense of freedom of human expression as distinct from the symbols of ritual which are works of art only accidentally ... Even during periods which are supposed to have secured the utmost integration of religion and art, such as the Greek classical century, or medieval culture at its height, this unity was largely superimposed upon art and was to a certain degree of a repressive character.*“
- <sup>13</sup> „a romantic projection into the past“, Ebd.
- <sup>14</sup> Vgl. dazu das Bild „Triumph des Christentums“ (1585) von Tommaso Laureti im Vatikan. <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/sala-di-costantino/trionfo-della-religione-cristiana.html#&gid=1&pid=1>
- <sup>15</sup> Adorno, Theodor W. (2016): *Ästhetische Theorie*. 6. Aufl. Frankfurt am Main. 230
- <sup>16</sup> Morel, J. (1975): Säkularisierung und die Zukunft der Religionen. In: Hanf, Theodor (Hg.): *Funk-Kolleg sozialer Wandel*. Frankfurt/M., S. 237–254.
- <sup>17</sup> Was ich im Folgenden schreibe und anmerke, verstehe ich nicht als Kritik, darum geht es mir nicht. Es ist, um eine Formulierung von Karl Barth aufzugreifen, ein Gespräch zwischen einem älteren Semester und einem jüngeren Semester über gemeinsam interessierende Fragen.
- <sup>18</sup> Schwebel, Horst (2002): *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*. München.
- <sup>19</sup> Verdon, Timothy (2011): *Kunst im Leben der Kirche. Eine 2000-jährige Beziehung*.
- <sup>20</sup> Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. 8. Aufl. München, 2020.
- <sup>21</sup> Zu denken wäre auch an die von Horst Schwebel herausgegebene Reihe „Die Bibel in der Kunst“ mit den Bänden „Das Hochmittelalter (1995)“, „Die Renaissance“ (1996)“, „Das 19. Jahrhundert (1993)“, „Das 20. Jahrhundert“ (1994).
- <sup>22</sup> Wyss, Beat (1985): *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*. München.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 14f. (Hervorhebung von mir)
- <sup>24</sup> Malraux, André (1987): *Das imaginäre Museum*. Neuaufl. Frankfurt/Main.
- <sup>25</sup> Eco, Umberto (1988): *Del falso e dell'autentico*. In: Piazzesi, Paolo (Hg.): *Museo dei musei. Ausstellungskatalog Palazzo Strozzi*. Firenze, S. 13–16.
- <sup>26</sup> <https://www.eule-der-minerva.de/>

- 
- <sup>27</sup> Vgl. Mertin, Andreas (2013): Die Geste des weißen Raumes. White Cube – oder: Gibt es eine Szenografie reformierten Glaubens? In: *tà katoptrizómena* – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 15, H. 83. <https://www.theomag.de/83/am439.htm>.
- <sup>28</sup> An dieser Stelle kapituliert der Kurator Claussen. Auf Seite 142 seines Buches listet er wahllos zahlreiche Orte und Namen auf, damit sie in seinem Buch wenigstens vorkommen, um dann zu schreiben: „Überwältigt und einigermaßen wehrlos steht man vor diesem italienisch-europäischen Kulturerbe. Wie nähert man sich ihm am besten? Durch welche Tür soll man gehen, um einen inneren Impuls, ein Sinnprinzip dieser Bildwelt zu entdecken?“ Diese Frage aber hätte er beantworten müssen, bevor er sich daransetzte, das Buch zu schreiben. Die im Anschluss von ihm dann vorgenommene Botticelli und ausgerechnet Raffael hilft da wenig weiter.
- <sup>29</sup> Vgl. dazu Kipphoff, Petra (03.04.2021): Hamburger Kunsthalle: Krimi auf Goldgrund. In: *Die Zeit*, 03.04.2021. <https://www.zeit.de/hamburg/2021-04/hamburger-kunsthalle-altar-petri-kirche-grabower-rueckgabe-eigentum-kunstwerk/komplettansicht>.
- <sup>30</sup> Grasskamp, Walter (1981): Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München.
- <sup>31</sup> Adorno, Theodor W. (2004): *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: Adorno, Theodor W.: *Ges. Schriften in 20 Bänden*. Frankfurt: „Die Kostbarkeiten, mit denen die Allerreichsten ihre Wohnungen anfüllen, verlangen hilflos nach dem Museum, das doch Valéry's Einsicht zufolge den Sinn der Plastiken und Bilder tötet, denen einzig ihre Mutter, die Architektur, den rechten Ort zuwies. Festgehalten aber in den Häusern derer, an die nichts sie bindet, schlagen sie der Existenzweise ins Gesicht, die das Privateigentum unterdessen ausgebildet hat.“ S. 136.
- <sup>32</sup> Brock, Bazon (1998): Der Künstler als gnadenloser Konkurrent Gottes. Wie Kunst wirksam wird (und doch nicht angebetet werden muss). In: Herrmann, Jörg; Mertin, Andreas; Valtink, Eveline (Hg.): *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*. München, S. 217–232, hier S. 217.
- <sup>33</sup> Schiller, Friedrich (1794): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Stuttgart, 1981.
- <sup>34</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik*. Band I. 1. Aufl. Frankfurt am Main, S. 142.
- <sup>35</sup> Weiss, Peter (1983): *Die Ästhetik des Widerstands*. Roman. 2. Aufl. Frankfurt am Main.
- <sup>36</sup> Das gilt auch trotz der scheinbar anders lautenden Beschreibung Goethes beim Besuch der Dresdner Schlossgalerie: „*Ich trat in dieses Heiligtum und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie vergoldet wurden, der gebohrte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben mir ein Gefühl der Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das umso mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manchen Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt schien.*“ JWv Goethe, zit. nach Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer*. A.a.O., S. 39.
- <sup>37</sup> Vgl. dazu meine Reiseerfahrungen in: Mertin, Andreas: Was ich noch zu sagen hätte. *Gesammelte Beiträge aus dem Theomag-Blog, tà katoptrizómena* – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 145 – *Filmische Passionen*, erschienen 01.10.2023, <https://www.theomag.de/145/PDF/theomagblog145.pdf>
- <sup>38</sup> Hoeps, Reinhard (1987): Bild und Ikonoklasmus. Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bilderverbotes. In: Sternberg, Thomas; Dohmen, Christoph (Hg.): ... kein Bildnis machen. *Kunst und Theologie im Gespräch*. Würzburg, S. 185–203, hier S. 185f.
- <sup>39</sup> Schon vor Jahrzehnten hatten daher lexikalisch aufgebaute Bücher Konjunktur, die die Sujets der Kunstwerke der europäischen Hochkultur bündelten: Krauss, Heinrich; Uthemann, Eva (1987): *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*. München. Sachs, Hannelore; Badstübner, Ernst; Neumann, Helga (1989): *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst*. Hanau.
- <sup>40</sup> <https://www.staatgalerie.de/de/sammlung-digital/kreuzigung-2>
- <sup>41</sup> Meyer, Franz (2003): Barnett Newman. *The stations of the cross* ; Lema Sabachthani. Unter Mitarbeit von Barnett Newman. Düsseldorf.
- <sup>42</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Konzil\\_von\\_Trient#Dekrete\\_3](https://de.wikipedia.org/wiki/Konzil_von_Trient#Dekrete_3)
- <sup>43</sup> Barth, Karl (1989): *Jesus Christus, der wahrhaftige Zeuge*. 3. Teil ; §§ 72/73. Studienausg. Zürich, S. 995.
- <sup>44</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Libri\\_Carolini](https://de.wikipedia.org/wiki/Libri_Carolini)
- <sup>45</sup> Eco, Umberto (1995): *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München, S. 159: "Die Ästhetik der *Libri Carolini* ist eine Ästhetik des unmittelbar Sichtbaren, und sie ist zugleich eine Ästhetik der Autonomie des Werkes der bildenden Kunst."
- <sup>46</sup> Böhringer, Hannes (1986): *Künstlerphilosophentheologen*. In: Lischka, Gerhard Johann; Böhringer, Hannes (Hg.): *Philosophen-Künstler*. Berlin, S. 22.
- <sup>47</sup> Schroer, Silvia (1987): *In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament*. Freiburg.
- <sup>48</sup> Da es sich um Arbeiten handelt, die aus der Zeit um 2019 stammen, hätte Claussen durchaus darum wissen können, statt das Kapitel mit der Arbeit eines christlichen Künstlertheologen zu füllen.
- <sup>49</sup> Mertin, Andreas (2024): Kunst als Welterkenntnis - am Beispiel des Pavillons von Israel auf der Biennale di Venezia 2024. In: *tà katoptrizómena* – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 25, H. 149. <https://www.theomag.de/149/PDF/am844.pdf>.
- <sup>50</sup> Brody, Lisa R.; Hoffman, Gail L. (Hg.) (2011): *Dura-Europos. Crossroads of Antiquity*. Chestnut Hill.
- <sup>51</sup> Adorno, Theodor W. (2016): *Ästhetische Theorie*. 6. Aufl. Frankfurt am Main.
- <sup>52</sup> Kant, Immanuel (2009): *Kritik der Urteilskraft*. In: Kant, Immanuel; Weischedel, Wilhelm: *Werkausgabe*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main. S. 122
- <sup>53</sup> Stützer, Herbert Alexander (1983): *Die Kunst der römischen Katakomben*. Köln.

- 
- <sup>54</sup> Mell, Ulrich (2010): Christliche Hauskirche und Neues Testament. Die Ikonologie des Baptisteriums von Dura Europos und das Diatessaron Tatians. Göttingen.
- <sup>55</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Alexamenos-Graffito>
- <sup>56</sup> [https://bazonbrock.de/werke/detail/aesthetik\\_als\\_vermittlung-54.html?id=54&sectid=319#sect](https://bazonbrock.de/werke/detail/aesthetik_als_vermittlung-54.html?id=54&sectid=319#sect)
- <sup>57</sup> <https://artsandculture.google.com/asset/die-vier-evangelisten-vom-m%C3%BCnnerst%C3%A4dter-retabel/tgFm2ezcJ1JFRA?hl=de>
- <sup>58</sup> Vasari, Giorgio (2010): Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister. Von Cimabue bis zum Jahre 1567. Herausgegeben von Ludwig Schorn. Wiesbaden.
- <sup>59</sup> Brumlik, Micha (2020): Antisemitismus. 100 Seiten. Ditzingen.
- <sup>60</sup> Vgl. Hetzer, Theodor (1981): Giotto - Grundlegung der neuzeitlichen Kunst. Mittenwald: Mäanderr-Urachhaus. Im-dahl, Max (1996): Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. 3. Aufl. München.
- <sup>61</sup> Dante Alighieri (2013): Commedia. Unter Mitarbeit von Kurt Flasch. Frankfurt, M.
- <sup>62</sup> Vgl. das Themenheft Kult(ur)ort Padua - <https://www.theomag.de/133/index.htm>
- <sup>63</sup> <https://www.eule-der-minerva.de/impulse/pieta/pieta.htm>
- <sup>64</sup> Egenter, Richard (1962): Kitsch und Christenleben. Vgl. auch Mertin, Andreas (2009): Kitsch as Kitsch can. Zur Beziehung von Kitsch und Religion. In: tà katoprizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 11, H. 57. <http://www.theomag.de/57/am269.htm>.
- <sup>65</sup> Egenter, a.a.O.
- <sup>66</sup> „Die Stalingradmadonna wurde zu einer Ikone der Nachkriegserinnerung an die Kriegsweltnachten in Stalingrad. Sie erlaubte die problematische nationalsozialistische Rolle der protestantischen Kirche in ein positiveres Licht zu rücken und gleichzeitig das populäre deutsche Bedürfnis nach Vergebung und Würdigung der erlittenen eigenen Opfer (Opfermythos) zu bedienen.“ [https://de.wikipedia.org/wiki/Kurt\\_Reuber](https://de.wikipedia.org/wiki/Kurt_Reuber)
- <sup>67</sup> Schwebel, Horst (1968): Autonome Kunst im Raum der Kirche. Hamburg. Schwebel, Horst (1980): Das Christusbild in der Bildenden Kunst der Gegenwart. Gießen. Rombold, Günter; Schwebel, Horst (1983): Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation. Freiburg/Br.
- <sup>68</sup> Klotz, Heinrich (1994): Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne - Postmoderne - Zweite Moderne. München.
- <sup>69</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea\\_De\\_Litio](https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_De_Litio)
- <sup>70</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica\\_di\\_Santa\\_Maria\\_Assunta\\_\(Atri\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Maria_Assunta_(Atri))
- <sup>71</sup> Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Nikodemusevangelium>
- <sup>72</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Turiner\\_Grabschuh](https://de.wikipedia.org/wiki/Turiner_Grabschuh)
- <sup>73</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Schleier\\_von\\_Manoppello](https://de.wikipedia.org/wiki/Schleier_von_Manoppello)
- <sup>74</sup> Voragine, Jacobus de (1984): Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine. 10. Aufl. Heidelberg.
- <sup>75</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Birgitta\\_von\\_Schweden#Visionen\\_der\\_heiligen\\_Birgitta\\_in\\_der\\_bildenden\\_Kunst](https://de.wikipedia.org/wiki/Birgitta_von_Schweden#Visionen_der_heiligen_Birgitta_in_der_bildenden_Kunst)
- <sup>76</sup> Zeitzeichen 10/2024
- <sup>77</sup> Mertin, Andreas (2018): Postkartentheologie. Anmerkungen zum Unterricht mit Bildern (am Beispiel von Lukas 10, 25-37). In: tà katoprizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 20, H. 112. <https://www.theomag.de/112/am620.htm>.
- <sup>78</sup> Mertin, Andreas (1999): Videoclips im Religionsunterricht. Eine praktische Anleitung zur Arbeit mit Musikvideos. Göttingen.
- <sup>79</sup> Mertin, Andreas (1995): Religion in der Alltagswelt am Beispiel des Video-Clips 'Like a prayer' von Madonna. In: Schönberger Hefte, H. 3, S. 1-12.
- <sup>80</sup> Mertin, Andreas (2020): All the good girls go to hell. Die Enden der Religionskritik in der Popkultur. In: Loccumer Pelikan, H. 3, S. 83-87. [https://www.rpi-loccum.de/material/pelikan/pel3\\_20/3-20\\_Mertin](https://www.rpi-loccum.de/material/pelikan/pel3_20/3-20_Mertin).
- <sup>81</sup> Mertin, Andreas (2014): Christologie mit Videoclips?! Ein Blick auf 25 Jahre Pop-Theologie. In: Loccumer Pelikan, H. 2, S. 88-91.
- <sup>82</sup> Benjamin, Walter (2003): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main.
- <sup>83</sup> Claussen, Johann Hinrich (2010): Gottes Häuser. oder Die Kunst, Kirchen zu bauen und zu verstehen. München.
- <sup>84</sup> Claussen, Johann Hinrich (2014): Gottes Klänge. Eine Geschichte der Kirchenmusik. München.
- <sup>85</sup> Anders, Günther (2020): Italien-Tagebuch 1954. Florenz. In: Anders, Günther: Schriften zu Kunst und Film. Herausgegeben von Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz. München, 307-329.
- <sup>86</sup> Barth, Karl (1978): Ethik 2. Vorlesung Münster WS 1928/29, Bonn, WS 1930/31. Zürich.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Gottes Bilder? Menschenbilder! Grundsätzliche Überlegungen anhand eines neu erschienenen Buches, tà katoprizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 152 – Schichten der Präsenz, erschienen 01.12.2024 <https://www.theomag.de/151/pdf/am859.pdf>