

# Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 156 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

---

## Kunst – Theologie – Ethik

*Ein vermintes Gelände*

Andreas Mertin

### Rabenkrähenkunde

Ich schrieb im [Editorial 155](#) von tà katoptrizómena, dass es wie in anderen Wissenschaften auch in der Theologie verschiedene Ansätze gibt, die man mit Hilfe von Tiermetaphern vergegenwärtigen kann. Neben den Straußenvögeln, die den Kopf in den Sand stecken und an den im 20. Jahrhundert erarbeiteten theologischen Konzeptionen festhalten, egal, was sich in der Welt um sie herum ereignet, und den Eulen, die wachsam alles beobachten, was sich gerade in der Welt abspielt und die Überzeugungen der Theologie des 20. Jahrhunderts demgegenüber längst aufgegeben haben, gibt es, so schrieb ich, auch die Rabenkrähen. Das sind sog. Kulturfolger, die sich an den Bewegungen der säkularen Stadtbewohner:innen orientieren und versuchen, aus deren kulturellen Resten das für die Theologie und die Gemeinde Verwertbare herauszupicken. Sie folgen den Spuren der urbanen Menschen, ihren Selbstbekundungen und ihren Inszenierungen.



Um diesen Typ von Theologie und kirchlicher Arbeit soll es im Weiteren gehen. Anlass ist eine zunächst ganz normal eröffnete, dann aber vorschnell wieder geschlossene Ausstellung in einer sog. Kulturkirche, für die man sich ein scheinbar heikles Thema gewählt hatte und dann vor den Reaktionen gewisser (konservativer bzw. reaktionärer) Teile der Bevölkerung erschrocken war und sich und die Ausstellung deshalb zurückzog. Aber das ist nur der formale Anlass, es geht mir um Grundsätzliches, das Verhältnis von Ethik und Kunst in theologischer Perspektive.<sup>1</sup>

### Gliederung

1. [Zur Ethik des Kuratierens](#)
2. [Zum Konflikt von Ethik und Ästhetik](#)
3. [Zur Folgenlosigkeit des ethischen Engagements in der Kunst](#)
4. [Zur kirchlichen Ignoranz gegenüber der Ästhetik und der Autonomie der Kunst](#)
5. [Zu Sinn und Un-Sinn einer theologischen Ethik der Kunst](#)
6. [Zur Rabenkrähe als theologischem Problem](#)

## 1. Zur Ethik des Kuratierens

Im ersten Schritt geht es mir um die Ethik des Kuratierens und der Kurator:innen. Das ist hier eigentlich nur ein nebensächlicher Aspekt, der nicht im Zentrum der Erörterungen stehen soll, aber zumindest erwähnt und erörtert werden muss. Dabei kann ich mich auf das beschränken, was ich schon früher einmal in *tà katoptrizómena* zu dieser Ausstellung und ihrer Schließung festgehalten habe. Im [Theomagblog des Heftes 144](#) schrieb ich:

### 30.07.2023 – Das elfte Gebot: Du sollst keine Ausstellung abbrechen

Ende Juli 2023 vermeldet die Presse die Schließung einer Kunstaussstellung mit Werken von Rosa von Praunheim in der evangelischen Nürnberger Kulturkirche St. Egidien. Nun waren Irritationen im Blick auf Künstler und Ausstellung vorab zu erwarten und ich bin mir sicher, dass die Kurator:innen der Nürnberger Kulturkirche das auch sorgfältig bedacht haben. Sie sind letztlich das Risiko eingegangen und irgendetwas (vermutlich handfeste Proteste) muss sie dann dazu gebracht haben, dennoch die Ausstellung wieder zu schließen.

Das halte ich nun wiederum für einen Skandal. Nicht wegen der Schließung einer Ausstellung mit Werken von Rosa von Praunheim, sondern grundsätzlich wegen der Schließung einer Ausstellung in einer evangelischen Kirche. Das berührt und verletzt das protestantische Selbstverständnis, aber auch die erarbeiteten Standards der Begegnung von evangelischer Kirche und zeitgenössischer Kunst zutiefst. Wir sind eine Kirche der Freiheit und das ist nicht nur so dahingeredet. Man klärt alle kontroversen Dinge im Vorfeld einer Ausstellung, das ist Teil der kuratorischen Arbeit. Mit der Eröffnung hat man sich aber zu diesem Gast, seinem Beitrag zur Kulturarbeit der evangelischen Kirche bekannt und lädt diesen Gast nicht wieder aus. Punktum.

Das hat etwas mit *cortesia*, mit zuvorkommender Gastfreundschaft zu tun, die aus ganz archaischen Gründen nicht verletzt werden darf. Mit den Worten von George Steiner:

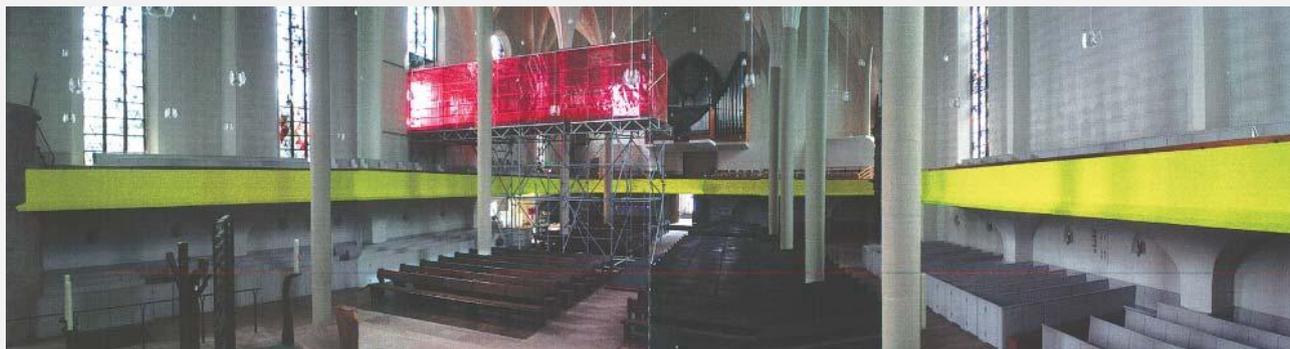
*"Wo Freiheiten einander begegnen, wo die integrale Freiheit der Schenkung oder Verweigerung des Kunstwerkes auf unsere eigene Freiheit der Rezeption oder der Verweigerung trifft, ist cortesia, ist das, was ich Herzenstakt genannt habe, von Essenz ... Von Angesicht zu Angesicht im Gegenüber zur Gegenwart gebotener Bedeutung, die wir einen Text nennen (oder ein Gemälde oder eine Symphonie), streben wir danach, seine Sprache zu hören. Wie wir auch die des auserwählten Fremden hören wollen, der zu uns kommt".<sup>2</sup>*

Diese Ethik der Gastlichkeit ist eine fast bedingungslose Ethik. Sie ist nicht spezifisch für die Begegnung mit der Kunst, sondern gilt für alle, die wir in die Räume der Kirchen einladen. Man muss nicht jeden als Gast einladen, aber wenn man nach Vorgesprächen eine Einladung ausspricht, sollte man diese auch aufrechterhalten. Ich weiß natürlich als Kurator, dass man in Situationen geraten kann, in denen Künstler:innen sich nicht an Absprachen halten und man reagieren muss. Aber das ist etwas anderes, etwas, das im Zwiegespräch zwischen Kuratierenden und Ausstellenden geklärt werden muss.

Ansonsten gelten für die Ethik des Kuratierens und des Ausstellens einige Grundsätze. Das sind einfache Grundsätze, die man meines Erachtens beherzigen sollte. Ich fasse sie hier einmal knapp zusammen, um dabei auch die Problemzonen und die Regeln zu beleuchten, um die es bei der Kulturarbeit der evangelischen Kirche geht.

Der erste Punkt steht unter der Überschrift: **Man muss es auch wollen**. Und das heißt: Klären Sie vorab und fragen Sie sich: Wollen wir wirklich *Kunst* ausstellen? Oder erhoffen sie sich etwas anderes? (Mehr Besucher, interessante Impulse, Gespräche in der Gemeinde, neue Perspektiven ...). Falls ja, planen Sie lieber einen Ausflug in eine Ausstellung! Oder einen Besuch im Museum! Oftmals ist es ja so, dass man Kunst nur ausstellen will, weil man sonst mit (s)einer Kirche nichts mehr anfangen kann. Das ist eine schlechte Voraussetzung für den Dialog von Kunst und Kirche. Wenn man sich vorher fragt, will man das überhaupt, dann bereitet man sich eben auch schon auf all die Herausforderungen vor, die ein solcher Dialog zwangsläufig mit sich bringt.

Der nächste Punkt ist: **Eine Ausstellung braucht Ideen**. Und die Fragen lauten: Welches Modell wollen Sie kultivieren? Geht es Ihnen um: Religion in der Kunst? Geht es Ihnen um: Zeitgenössische Kunst? Geht es Ihnen um: Regionale Kunst? Geht es Ihnen um: Zusammenarbeit mit Kulturinstitutionen? Haben Sie ein Thema, ein Motiv, eine Konstellation, die Sie zusammen mit Künstler:innen bearbeiten wollen? Das ist insofern entscheidend, als dass dieses Modell darüber Auskunft gibt, worüber anlässlich der Ausstellung diskutiert werden soll und inwiefern die Kunst *als Kunst* dafür unentbehrlich ist. Man kann zwar einfach prominente Namen ausstellen, aber dann ist man Teil der Kulturindustrie und nicht an einer Begegnung von zeitgenössischer Kunst und heutiger Religion interessiert. Wenn man ein Thema wählt, wäre das eben auch theologisch zu bearbeiten. Was unterscheidet die geplante kirchliche Ausstellung von einer Ausstellung derselben Arbeiten in einer säkularen Galerie? Darüber muss man Auskunft geben können.



Der nächste, in der Gegenwart oftmals entscheidende Punkt, lautet: **Nicht gegen die Gemeinde!** Bereiten Sie die Gemeinde vor! Das Modell der fortschrittlichen Kunst und der rückschrittlichen Gemeinde ist überholt, es stammt aus den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Gemeinde muss informiert werden. Sie sollte aber nicht über Kunst abstimmen, das zeigt ein völlig falsches Verständnis von Kunst; sie sollte aber wissen, was auf sie zukommt. Nach evangelischem Verständnis wird die Gemeinde vom Presbyterium repräsentiert. Es wird Ängste geben – haben Sie keine Angst davor!

Viele Befürchtungen entstehen aus der Unkenntnis zeitgenössischer Kunst – hier kann man Informationen liefern. Dann gibt es Ängste, was den Raum betrifft. Da hilft es, über das evangelische Raumverständnis nachzudenken und zu arbeiten. Dieser Punkt macht zwei grundlegende Dinge deutlich: Zum einen muss die Gemeinde und das heißt nach evangelischem Verständnis: das Presbyterium vorab informiert werden. Presbyter:innen sind Bedenkenträger:innen und das muss man ernst nehmen. Viel wichtiger ist m.E. aber der zweite Punkt: man muss in der Gemeinde am *Raumverständnis* arbeiten. Was ist ein religiöser Raum nach protestantischem (nicht nach bürgerlichem) Verständnis? Hier kursieren immer noch Vorstellungen von Sakralität, die Martin Luther bereits im 16. Jahrhundert aufgegeben hat, die reformierte Tradition natürlich ebenso. *Es gibt im Protestantismus schlicht keine heiligen Räume!*<sup>3</sup> Kirchen sind auch keine Ruheräume. Es sind religiöse und kommunikative Räume, insofern sie dem Gottesdienst und dem Gemeindeleben dienen, aber Gott 'wohnt' nicht in diesen Mauern. Gott ist den Menschen in einer Galerie ebenso nah wie in einem Kirchengebäude. Religiöse Räume sind Heterotope, in denen wir über die Welt nachdenken. Und das können wir anhand von und gemeinsam mit Kunst.

Das führt uns zum nächsten Punkt: **Wir sollten der Galerie keine Konkurrenz machen.** Und das meint: Kirchenräume sind keine Ausstellungsräume, sondern religiöse Räume, die für Gäste offen sind. Das hat Konsequenzen für die spätere Inszenierung. Wenn Sie nur die freien Wände, die Sie haben, mit Bildern füllen wollen, handeln Sie wie eine Galerie. Dann sollten Sie gleich der Galerie Ihre Räume als Ausstellungsraum zur Verfügung stellen. Wenn Sie mit religiösen Atmosphären Ihres Raumes arbeiten, überlegen Sie, wie historisch Kunst in der Kirche Platz fand. Das ist lehrreich auch für die Gegenwart. In diesem Punkt geht es darum, zeitgenössische Kunst als solche, aber auch sich selbst als religiöse Institution ernst zu nehmen. Kirchen sind keine Galerien, sondern Heterotope (Fremdorte), in denen über die Welt nachgedacht wird. Und das kann man auch mit Hilfe von Kunst machen.

Der nächste Punkt fordert noch einmal auf: **Stellen Sie sich (vorab) Fragen!** Welches Problem möchte ich / möchten wir in der Zusammenarbeit mit Künstler:innen bearbeiten? Worüber möchte ich / möchten wir neue Einsichten? Was ist das bisher Ungesehene / Unerhörte in meiner / unserer Gemeinde oder unserer Gesellschaft? Was mache ich ganz selbstverständlich im religiösen Raum, ohne darüber nachzudenken? Wo gibt es blinde Stellen? Inwiefern können mir Künstler:innen dabei helfen, diese wieder ins Bewusstsein zu heben? Diese Fragen zielen darauf, dass es um ein gemeinsames Unternehmen geht, nicht um einseitige Präsentationen.

Der nächste Punkt behandelt die unterschiedlichen Interessen von Aussteller:innen und Künstler:innen. **Eine Ausstellung in einer Kirche ist kein Künstler:innen-Monolog.** Wenn Sie nicht eine Ausstellung aus einem bereits bestehenden Bilderfundus zusammenstellen, besprechen Sie sich mit dem Künstler bzw. der Künstlerin. Beachten Sie aber: Künstler:innen haben in der Regel andere Interessen als Sie. Es geht aber um einen Dialog, nicht um einen künstlerischen Monolog.

Sie haben ein Erkenntnisinteresse im Blick auf das Besondere Ihres religiösen Raumes – das ist es, was Sie einbringen. Künstler:innen sind an Galerie-Inszenierungen gewöhnt, nicht mehr an Kircheninszenierungen. Hier müssen beide lernen. Der kirchliche Raum ist als eine Form des Heterotops nicht gleich-gültig, das ist die bleibende Erkenntnis aus Michel Foucaults Heterotopie-Konzept.<sup>4</sup> Und das muss im Dialog mit den ausgestellten Künstler:innen auch deutlich bleiben, sonst kommt es nur zu Missverständnissen. Ich treffe oft auf Kolleg:innen, die nur stolz darauf sind, diesen oder jenen berühmten unter den Künstler:innen ausgestellt zu haben. Darum geht es aber nicht. Kirchen sind keine Galerien, sondern kommunikative religiöse Räume.

Der nächste Punkt ist dem entsprechend: **Was ist das Narrativ?** Und das meint nicht das Narrativ der Kunst, sondern *das Narrativ des konkreten Dialogs von Kunst und Religion*. Jede gute Ausstellung in der Kirche hat ein Narrativ, eine Geschichte oder Erzählung. Was wollen Sie mit Ihrer Inszenierung den Besucher:innen erzählen? Versuchen Sie, einen Skopos (Leitsatz, Lehrsatz) Ihrer Ausstellung zu formulieren. Es geht um eine Art, regulative Idee der Ausstellung – die durchaus dann vom Resultat abweichen kann, aber doch das Ziel vorgibt.

Nun aber zum aktuell wichtigsten Punkt: **Was tun bei Ärger?** Kunst fordert uns heraus. Was immer Sie ausstellen, nicht alle werden einverstanden sein. Das ist gut so. **Ziehen Sie aber niemals(!) ein Bild zurück.** Erklären Sie, warum Sie es eingesetzt haben. Legen Sie Ihre Perspektive dar. Verteidigen Sie das Bild und den Künstler bzw. die Künstlerin. Viele Proteste gehen auf eine Verwechslung von Form und Inhalt zurück oder basieren auf einer veralteten Vorstellung von Kunst als Illustration. Sprechen Sie darüber mit den Protestierenden. Machen Sie eine Veranstaltung daraus. Die Schließung einer Ausstellung, aber auch schon das Zurückziehen nur eines einzigen Bildes ist ein kuratorischer Offenbarungseid. Denn das besagt nichts anderes, als dass man vorher als Kurator:in nicht genügend nachgedacht hat. Wenn im Vorfeld erkennbar wird, dass ein Künstler oder eine Künstlerin in den ausgestellten Werken Probleme mit der katholischen Kirche aufarbeitet, ist eine evangelische Kirche vielleicht der falsche Inszenierungsort. Die Künstler:innen instrumentalisieren dann die evangelische Kirche und wollen gar keinen Dialog. Sie nehmen die evangelische Kirche in ihrer Besonderheit nicht ernst. Das kommt relativ oft vor und lebt von einem Kunstverständnis des 19. und 20. Jahrhunderts, das Kunst an Provokation knüpfte. Darüber sind wir heute längst hinaus. Man muss schon sehr konservativ denken, um an diesem Modell festzuhalten. Der Rest der Welt und die Gegenwartskunst denken nicht so.

Wenn man diese Punkte abarbeitet, werden einem die Chancen und Risiken der Begegnung von Kunst und Religion bewusster. Man wird Streit nicht verhindern können, aber man sollte ihn aushalten lernen. Sich zurückzuziehen, ist feige und offenbart mangelndes Selbstbewusstsein.

Soweit diese Seite der Debatte, die besagt: Es gibt eine Ethik des Kuratierens und des Ausstellens. Dies ist allerdings keine Spezialetik im Blick auf die Kunst, sondern betrifft den allgemeinen Umgang mit Gästen in kirchlichen Räumen.

Man könnte nun überlegen, ob es eine Differenz zwischen den Ausstellungsräumen Galerie, Museum, Kunstverein auf der einen Seite und kirchlichen Räumen auf der anderen Seite gibt, die auch Konsequenzen für die Ethik des Kuratierens hätte. Offenkundig gibt es diese Differenz. Es ist nicht dasselbe, ob Künstler:innen in einem White Cube<sup>5</sup> des Betriebssystems Kunst<sup>6</sup> ausstellen, dessen einzige Funktionalität ja in die Ermöglichung optimaler ästhetischer Erfahrung gegenüber dem Kunstwerk ist, oder ob die Künstler:innen in einem zweckgebundenen Raum wie einer Kirche arbeiten.

Es hat – durch angerufene Gerichte – die Erörterung gegeben, ob der Funktionskontext Kirche nicht so (über-)mächtig ist, dass er geradezu notwendig alle genuin ästhetischen Momente eines Artefakts überlagert. Dann würde alle freie Kunst in dem Moment, wo sie über die Schwelle der Kirche tritt, zur Gebrauchskunst, zum simplen Design. Und man sollte das nicht zu schnell von der Hand weisen. Tatsächlich besteht diese Gefahr.

Die rechte Abbildung zeigt das Alltagsschicksal eines Kunstwerks einer renommierten deutschen Künstlerin, die mit einer ihrer Arbeiten dauerhaft in einem kirchlichen Kontext präsent ist. Im Alltag spielt der Kunstcharakter des von ihr gestalteten Altars überhaupt keine Rolle, er wird gelegentlich zum Küchentisch missbraucht, auf dem man schnell mal etwas abstellt. Oder er wird trotz des konkret-minimalistischen Ansatzes der Künstlerin opulent mit Blumen bestückt.



Jedem, der sich mit Kunst in der Kirche auskennt, ist eine derartige Situation vertraut. Sie kann aber nur entstehen, weil Kunstobjekte in der Kirche sofort als Gebrauchsobjekte verstanden werden. Zur Ethik des Kuratierens im kirchlichen Kontext gehört es daher auch, derartige Alltags-Konflikte vorab mit zu bedenken. In einer Galerie oder einem Museum wäre das wahrscheinlich nicht passiert. In der Kirche scheint die Kunst aber offenbar vollautomatisch weiterhin zu dienen, sie ist und bleibt «ancilla ecclesiae», eine Magd der Kirche auch in Zeiten der Autonomie der Künste. In der Kirche steckt man den Kopf in den Sand und tut so, als hätte es die Emanzipation der Künste nie gegeben. Dieser Konflikt zwischen funktionalem / instrumentellem Denken und der Autonomie der Künste ist wahrscheinlich nirgendwo größer als in der Kirche (allenfalls bei Kunst am Bau gibt es derartige Gefährdungen).

Darüber hinaus gibt es einen realen Konflikt zwischen gottesdienstlichem Gebrauch und den «künstlerischen Interventionen in den religiösen Raum».<sup>7</sup> Dieser Konflikt muss ausgehalten werden, wenn man Künstler:innen als Gäste in den Kirchenraum einlädt. Man ist als kirchlicher Kurator kein einfacher Gastgeber, sondern eher Mittler zwischen zwei Welten, die nach Jahrhunderten der Entfremdung neue Umgangsformen einstudieren müss(t)en. Ob das gelingt, muss von Ausstellung zu Ausstellung erkundet werden.

## 2. Zum Konflikt von Ethik und Ästhetik

Das nächste, das es zu bedenken gibt, ist der grundsätzliche Konflikt von Ethik und Ästhetik und weiterhin von Kunst und Ethik. Die Debatte darüber ist Jahrhunderte, um nicht zu sagen Jahrtausende alt. Sie verknüpft sich in den letzten 100 Jahren mit der Frage der engagierten Kunst, mit Fragen der Politisierung der Kunst und der Ästhetisierung der Politik.<sup>8</sup>



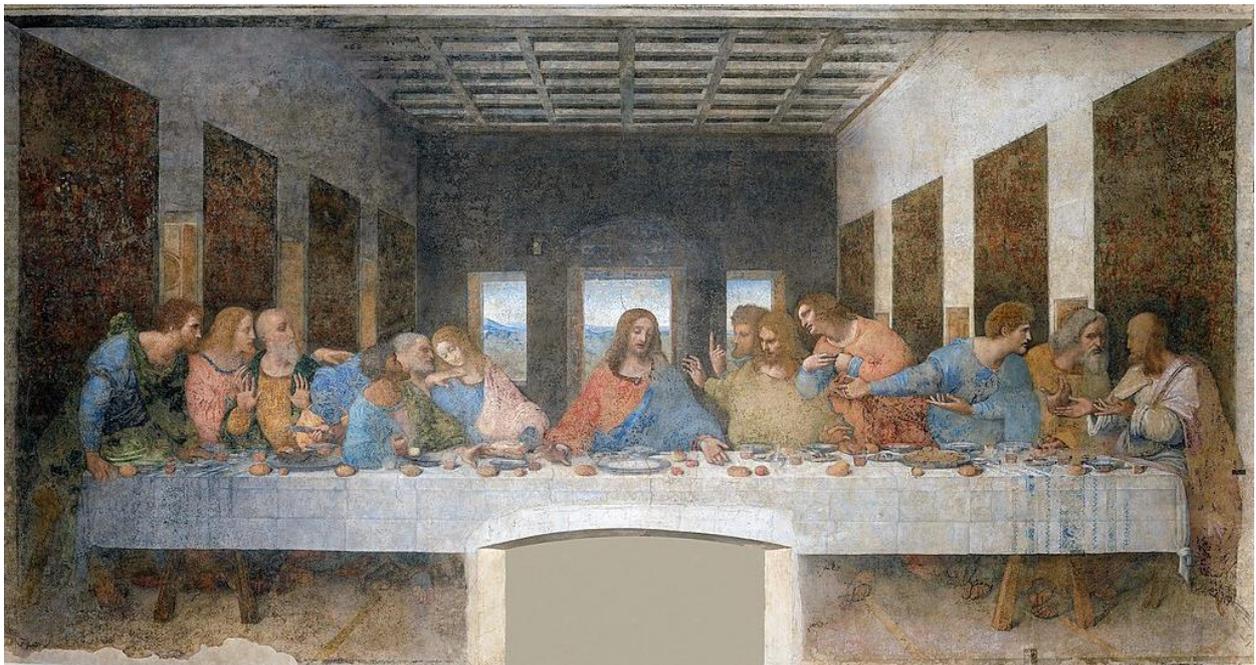
Aber schon lange davor war das grundsätzliche Verhältnis von Ästhetik und Ethik fraglich. Solange die Kunst rein illustrativen und abbildenden Charakter hatte, stellten sich diese Fragen nicht. Dann fragte man sich allenfalls, ob sie das auch abbildeten, was sie abzubilden vorgaben.



Veronese, Gastmahl im Haus des Levi, 1573

Wenn also bei einem so bezeichneten *Abendmahl Jesu* plötzlich mehr Menschen auftauchten, als man erwartet hätte, dann fragt man beim Künstler nach – genauer das Sacro Tribunale bei Paolo Veronese: „Ob es ihm schicklich scheine, beim letzten Mahl des Herren, Narren, Betrunkene, Deutsche, Zwerge, und ähnliche Scheusslichkeiten zu malen.“<sup>9</sup> Und dann wird dem Künstler geraten, durch Änderung des Titels Darstellung und Beschreibung in Einklang zu bringen (*Gastmahl im Haus des Levi*). In dem Moment jedoch, in dem sich die Kunst von illustrativen Vorgaben löst und autonom wird und nach selbstbestimmten Regeln arbeitet, muss auch ihre «Leistungsfähigkeit» im Blick auf die Gesellschaft neu bestimmt werden. In den Zeiten des Übergangs vom Illustrativen zur Autonomie wurde seitens der Kunst lange Zeit mit der bewussten Grenzüberschreitung gearbeitet. Als Ausdruck der Emanzipation von den kirchlichen Vorgaben vergangener Jahrhunderte verletzte man gezielt das, was man für binnenkirchliche Tabus hielt. So konnte das Abendmahl als kannibalistisches Mahl dargestellt werden<sup>10</sup> oder als Saufgelage.<sup>11</sup> Oder man zeigt die Madonna, wie sie das Christuskind über das Knie legte.<sup>12</sup> Aber diese inhaltlichen Grenzverletzungen war nur ein außerästhetischer Vorgang, in der künstlerischen Sache selbst ging es gleichzeitig um neue Ausdrucksstile oder Farbkonstellationen. In der kirchlichen Welt wurde das aber oft als Blasphemie empfunden, weil man zu sehr an das illustrative Modell gewöhnt war.

Man fragte also weiter nach dem «Was» und nicht nach dem «Wie» der Kunst. Und auch in der Gegenwart fragen kirchliche oder diakonische Veranstalter weiterhin nach dem Eigenen im Fremden, statt sich wirklich auf die Kunst in ihrer Breite einzulassen. Sie fragen: Was kann Kunst gegen Ausgrenzung, gegen Gewalt, gegen Ungerechtigkeit faktisch leisten?<sup>13</sup> Aber man müsste doch vorher den Erwartungshorizont bestimmen und fragen: Wie könnte denn Kunst konkret gegen Ausgrenzung, gegen Gewalt, gegen Demenz oder Armut wirken? Ändert sich die Welt durch unter diesem Aspekt ausgestellte Kunst? Würde sich denn die Kirche und ihre Theologie ändern, wenn Künstler:innen das Abendmahl in einer bestimmten neuen Weise darstellten?<sup>14</sup> Ich bin da außerordentlich skeptisch. Selbst die Neuordnung der Abendmahlskonstellation durch Leonardo da Vinci hat zu keiner Veränderung der Theologie gegenüber den Juden geführt.<sup>15</sup>



Leonardo da Vinci, Abendmahl, 1494-98

Wenn aber nicht einmal die Meisterwerke der Kunstgeschichte zu einer Revision gemeindlicher Praxis und des theologischen Denkens führen, dann sollte man nicht so tun, als führe man hier wirklich einen Dialog. Man sucht eigentlich nur eine Illustration des Vertrauten und hofft, so seine eigene Bedeutsamkeit erweisen zu können.<sup>16</sup>

Die Frage danach, wie Kunst spezifisch *als Kunst* wahrgenommen wird und was sie bei uns bewirken kann, wird seit 1790, seit dem Erscheinen von Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“<sup>17</sup> kontrovers diskutiert – und das nicht nur unter Kunstphilosoph:innen, sondern gesamtgesellschaftlich. Kann eine Kunst, die den *Zweck* erfüllt, Ausgrenzung zu trotzen oder gar zu verhindern, überhaupt noch Kunst sein oder ist sie nicht viel mehr bloße diakonische Propaganda oder sozialtherapeutisches Mittel? So jedenfalls lautete die These von Immanuel Kant. Kunst ist nach ihm notwendig *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*. Das Urteil über Kunst könne sich nicht an den äußeren Zwecken orientieren. Das sei dann nur mechanisch absichtliche und somit keine wirkliche Kunst. Heute würden wir das Kunsthandwerk oder Design nennen. Und vieles im Raum der Kirche ist heutzutage genau das: Kunsthandwerk oder Design.

Zudem wäre in der Sache zu fragen: Unterscheidet sich Kunst, die der Ausgrenzung trotzt, tatsächlich von einer solchen, die das nicht tut? Und woran wollte man das festmachen? Ist das Schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch eine Kunst, die ausgrenzt oder die der Ausgrenzung trotzt? Oder kommt das Werk von Malewitsch für eine Ausstellung zum Thema «Ausgrenzung» nicht in Frage? Aber ist die Bildende Kunst nicht schon immer ein Medium der Ausgrenzung gewesen, weil die Abgrenzung vom Allgemeinen grundlegend in sie eingeschrieben ist? Wie kann sie dann der Ausgrenzung trotzen?



So lautete jedenfalls der Einwand des französischen Soziologen Pierre Bourdieu 1979 in seinem Buch „Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“.<sup>18</sup> Bourdieu konnte zeigen, dass Kunst und die Art ihrer Wahrnehmung zu den wirkungsvollen Mitteln einer Gesellschaft gehören, Ab- und Ausgrenzungen vorzunehmen, also Klassenverhältnisse zu offenbaren und festzuschreiben. Anhand der fotografischen Abbildung zweier Hände konnte Bourdieu zeigen, wie unterschiedlich diese Fotos wahrgenommen werden, ganz abhängig vom kulturellen Kapital und der Lebenswelt der Betrachtenden. Während die einen die Bilder im Blick auf den vermuteten Abbildungsgegenstand funktional deuteten (Arbeiterhände ...), interpretierten andere die ästhetischen Gegebenheiten (Körnung, Lichteinfall, Kontrast). Anhand der Reaktionen auf das Foto konnte man die Distinktionen der Gesellschaft («Die feinen Unterschiede») genau benennen.



Das ist ein Charakteristikum seit der Frühzeit der Bilder. Paläontolog:innen weisen uns darauf hin, dass eine Funktion der ältesten künstlich hergestellten Bilder die Abgrenzung ist, weil sie andere Horden am Betreten der eigenen Höhle hindern sollten.<sup>19</sup> Die Menschen malten, um aus- und abzugrenzen. Das ist nichts Verwerfliches, sollte aber bedacht werden.

Kann Kunst also dem Guten dienen? Oder ist das ein Widerspruch in sich? Gibt es hier nicht ein *Entweder – Oder* wie Søren Kierkegaard meinte?<sup>20</sup> Müssen wir wählen, uns entscheiden: Entweder Ethik oder Ästhetik? Es gibt ein Beispiel für das Problem der ästhetischen Distanz. Das macht Jean-François Lyotard in seinem Klassiker „Der Widerstreit“ deutlich, indem er die Problematik der verschiedenen Anschlussmöglichkeiten an einen Satz, einen Text, einen Appell schildert:

*"Der Offizier schreit Avanti! und stürzt aus dem Schützengraben, die Soldaten schreien ergriffen Bravo!, ohne sich zu rühren."<sup>21</sup>*

Moralisch ist das eine schier unerträgliche Situation. Während der Offizier einen existentiell lebensbedrohlichen Einsatz initiiert, reagieren seine Soldaten, als wären sie im Theater, sie lehnen sich zurück und goutieren die rhetorische Leistung ihres Anführers. Ästhetisch geht das, lebensweltlich-ethisch jedoch nicht. Das ist aber der Kern, um den es geht. Wer Kunst beurteilt, muss(!) von allen ethischen Fragen zurücktreten, muss sich ästhetisch von all den ethischen Fragen distanzieren und weniger nach dem «Was» als nach dem «Wie» des Dargestellten fragen.



Francisco de Goya, Erschießung der Aufständischen, 1814

Es gibt einige scheinbare Gegenbeispiele, genannt werden vor allem Goyas «Erschießung der Aufständischen» oder Picassos «Guernica». Aber beide Beispiele überschreiten die Grenze zur Propagandakunst, das zeigt ihre spätere Wirkungsgeschichte eindrücklich. Insofern täuscht der erste Eindruck. Wenn Manet, Dix oder Picasso Goyas Werk aufgreifen, dann behandeln sie es als Schema für Propagandakunst mit austauschbarem Inhalt.

Man kann sich ja fragen: Inwiefern ist Pablo Picassos Kunst in diesem Fall ethisch bedeutungsvoll? Weil er ein bedeutungsvolles Ereignis behandelt? Gilt das aber auch noch, wenn wir nicht nur auf *Guernica* blicken, sondern auf seine Kunst zur Verteidigung des kommunistischen Regimes in Nordkorea? Oder sagen wir Ja zu *Guernica*, weil es gute Kunst ist (weil es unserer Ideologie entspricht) und Nein zum «*Massaker in Korea*», weil es Propaganda (für die Kommunisten) ist? Aber warum hängen dann beide Werke im selben Museum in Madrid? Das Kunstwerk *Guernica* grenzt ganz bewusst die Faschisten aus, die Zivilisten angegriffen haben. Das Kunstwerk *Massaker in Korea* die Amerikaner, die nordkoreanische Zivilisten töten. Und wie gehen wir nun damit um? Wenn wir die Arbeiten bloß ethisch beurteilen, erfahren wir überhaupt nichts über ihren Kunstcharakter, wir betrachten es nur noch als abstrahierende Illustration eines jeweils katastrophalen historischen Ereignisses. Nach dieser Logik wäre ein Kunstwerk mit einer Krone bedeutungsvoller als eines mit einer Fliege. Die Kunst sieht das nicht so.<sup>22</sup>

Max Raphael hat in einer dekonstruktiven Analyse von Picassos *Guernica* gezeigt, dass dieses doch als epochal angesehene Werk letztlich am Widerspruch von Form und Inhalt scheitert.<sup>23</sup>

*Das Entziffern der Inhalte oder die Erkenntnis, dass man nichts über sie wissen kann, beendet den Akt der Wahrnehmung und die Wirkung der Affekte - ganz anders als in großen Werken, die Thema und Lösung in der Exposition vorwegnehmen, um den Betrachter gleichsam spielerisch vom puren **Was** des Inhalts abzulenken und seine Aufmerksamkeit auf das **Wie**, auf die Entwicklung der künstlerischen Form zu konzentrieren. Hier zielt der Künstler auf die Freiheit des Betrachters und nicht auf seine Vergewaltigung.*

*Die Einheit der Wirkung, in welche Picasso seine beiden so entgegengesetzten Ausgangspunkte, die individuelle Emotion und das metaphysische Bewusst-Sein, zusammenfasst, ist der Schock. Physisch wirksam ruft er Betäubung hervor, im Geistigen die bohrende Frage nach dem Sinn. Emotion wie Bewusstsein würden sich in der Beantwortung der Sinn-Frage erschöpfen, darum ist Picasso an der unauflösbaren Vieldeutigkeit interessiert. Aber er hat doch nicht die Unendlichkeit des Betrachtungsvorgangs gestaltet, den immer weiter vertiefenden Nachvollzug des Sprungs, der zwischen Schock und Frage liegt. **So bleibt der Betrachter in einem Bild befangen, dem jede Selbstevidenz fehlt.** Das Bild wirkt gemacht und darum willkürlich und, aller Rätselhaftigkeit zum Trotz, endlich. (Der Wunsch nach einem klärenden Spruchband ist dafür ein Zeichen.)*

*Daraus erklärt sich das Schicksal des Bildes: Die Massen — gerade die antifaschistischen — wenden sich betreten und interesselos von ihm ab, während die intellektuellen Literaten es mit formlosem Lyrismus preisen, denn es glorifiziert ihre eigene Ohnmacht durch die Größe der Aufgabe und durch die Kühnheit, mit der Picasso sie aufgegriffen hat.*

**All das zeigt, inwiefern *Guernica* ein schlechtes Stück Propaganda ist und ein zweifelhaftes Kunstwerk.** An Picasso, dem größten Künstler unserer Zeit, zeigt sich auch, dass der Künstler in der heutigen Gesellschaft eine zugleich tragische wie komische Erscheinung ist, denn er wurzelt in der Welt, deren Untergang er wünschen muss, und er kann diejenige nicht gestalten, deren Aufgang er mit angstvoller Bewunderung zuschaut.



*Es ist wohl keine zu kühne Vermutung, dass Picasso dem Vorwurf unzulänglicher Propaganda zustimmen würde. Würde er tatsächlich noch immer davon ausgehen, dass man politische Probleme mit einem allegorischen Appell an den elan vital der Natur oder an die Aufklärungskraft der menschlichen Vernunft lösen könne, dann wäre er kaum in die Kommunistische Partei eingetreten. Neben den Ereignissen, die dem Sieg Francos folgten und zum Zweiten Weltkrieg geführt haben, der die vorübergehenden Sieger bis in die Straßen von Paris und in sein Atelier gebracht hat, mag die Arbeit an Guernica die Ursache dafür gewesen sein, dass Picasso sich politisch neu orientiert hat — die Arbeit mag ihm die Grenzen seiner alten Einstellungen zu Bewusstsein gebracht haben.<sup>24</sup>*

Ich habe dieses Beispiel und diese Analyse gewählt, weil Picassos «Guernica» ja eigentlich als das Paradebeispiel der Koinzidenz von Ästhetik und Ethik gehandelt wird – was es aber eben nicht ist, wie Max Raphael relativ plausibel zeigt. Es löst die Beziehung einseitig auf, ja mehr noch: es vergewaltigt darüber hinaus die Betrachter:innen, indem sie ihnen ihre Freiheit zur Bildbetrachtung nimmt. Das ist nicht Picasso zuzuschreiben, sondern entspricht dem Grundkonflikt von Ethik und Ästhetik, der nur gelöst werden kann, wenn die Künstler:innen streng bei ihrem Eigenem, dem Kunstcharakter ihrer Werke bleiben. Theodor W. Adorno hat dies in einem leider oft übersehenen Text zum Thema Kunst und Religion präzise formuliert:

*In an era such as ours, torn asunder by group antagonisms and all kinds of social discrimination, an era in which positive religion as well as traditional philosophy has lost a great deal of its mass appeal, to many the idea sounds alluring that the integrating force of those realms should have passed on to art. Art should, as the word goes, »convey a message« of human solidarity, brotherly love, all-comprising universality. It seems to me that the value of these ideas can only consist in their inherent truth, not in their social applicability, and even less in the way they are effectively propagated by art. In other words, to cope with them as such remains a matter of autonomous philosophical thinking. To make today those ideas the subject matter of works of art would be little better than modernistic mural paintings of Saints or novels about dubious miracles – the ultimate ideas of philosophy would be distorted into a species of election slogans. If we are told that art, religion, and philosophy are, in the last analysis, identical, this does not suffice to justify the view that art should translate philosophical ideas into sensuous imagery. For the supposed identity of art, religion, and philosophy, even if it be true, is so utterly abstract that it virtually amounts to nothing and remains almost as thin as the truisms pronounced in Sunday Schools and Philharmonic Committee meetings. What seems to be high flown idealism actually presupposes the complete emasculation of all the contents in question, religious, philosophical, and artistic.<sup>25</sup>*

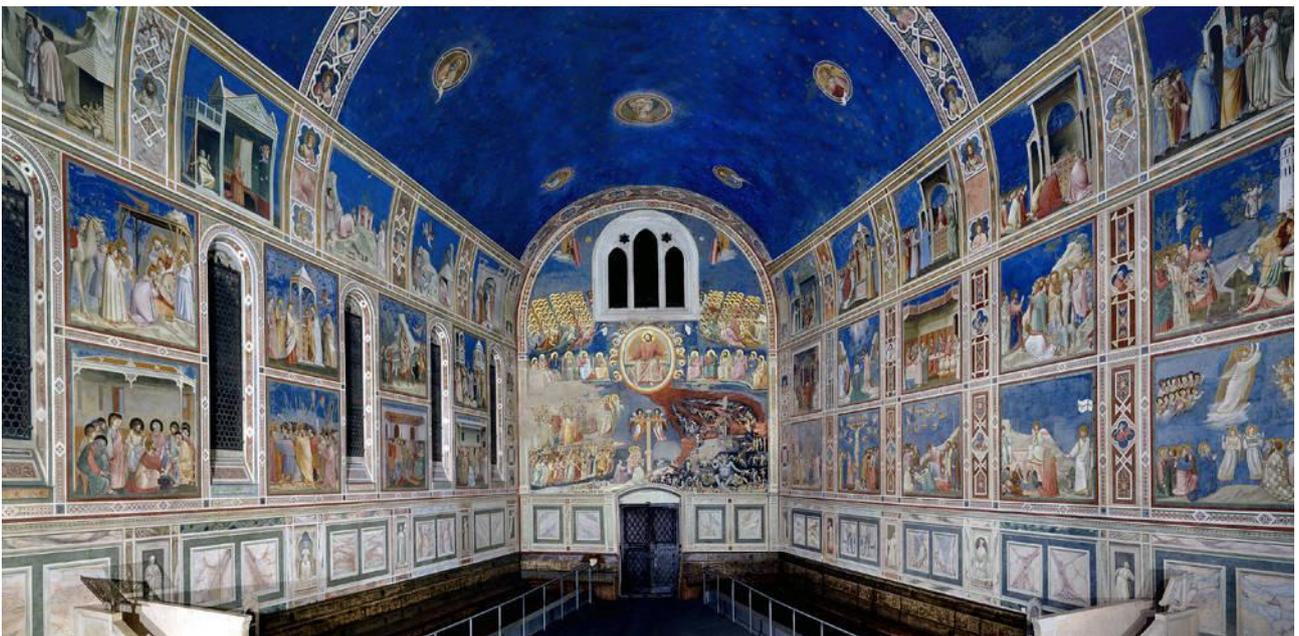
Was Adorno hier im Allgemeinen zum Verhältnis von Religion, Kunst und Philosophie schreibt, trifft im Besonderen auch auf das Verhältnis von Kunst und Ethik zu.

Man kann allerdings mit guten Gründen das Verhältnis von Ethik und Kunst umkehren. Dann fragt sich, wie Ethik überhaupt möglich sein soll, wenn sie nicht auf einer soliden *Aisthesis*, auf genauer ästhetischer Wahrnehmung basiert. In diesem Sinne ist die Ästhetik eine Voraussetzung von Ethik.<sup>26</sup> Aber diese vorgängige ästhetische Wahrnehmung ist nicht zwingend eine Kunstwahrnehmung, es ist mehr Baumgarten (*Aisthesis*) als Kant (*Ästhetik*).



Lesser Ury, Grunewald. 1919

Man muss darüber hinaus aber auch fragen: Was hat das soziale und politische Engagement, das Künstler:innen seit 250 Jahren immer wieder eindrucksvoll gezeigt haben, eigentlich bewirkt, außer, dass die Künstler:innen kundgetan haben, was sie von bestimmten Zuständen dieser Welt denken? Und haben engagierte Künstler:innen bessere Kunst gemacht als jene, die sich von den Mächtigen, den Ausbeutern und Schlächtern, den Kapitalisten und Kunstfondmanagern haben bezahlen lassen? Der gute, aber hungernde Künstler, der unbeirrt an der Qualität seiner Werke festhält, ist ein allzu offensichtlich kleinbürgerliches Motiv, als dass es Anhalt an der Wirklichkeit hätte. Tatsache bleibt: auch die Kunst geht nach dem Brot: «solange Kunst überhaupt nach Brot geht, bedarf sie derjenigen ökonomischen Formen, die den Produktionsverhältnissen einer Epoche angemessen sind».<sup>27</sup>



Giotto di Bondone, Scrovegni-Kapelle Padua, 1308

Wie stehen wir also rückblickend zu *Giotto*, dem Begründer der neuzeitlichen Kunst, der das Maß des Menschlichen in die Kunst einführte, sie vom Kopf auf die Füße stellte und doch zeitlebens exklusiv für die Herrschenden, die Ausbeuter und die Kleriker-Kaste seiner Zeit arbeitete, also für jene, die das Geld, was sie Giotto gaben – und das war nicht wenig –, doch durch die erbarmungslose Ausbeutung der Armen und der Ärmsten gewonnen hatten? Für Dante Alighieri, der Giotto in Padua traf, war zumindest klar, dass der Vater von Giottos Auftraggeber Scrovegni für sein Wirken als Wucherer für immer im siebten Kreis der Hölle schmoren würde. Keine noch so schön von Giotto ausgemalte Kapelle würde ihn da rausholen. Ein frühes Beispiel für die literarische Einsicht in die Folgenlosigkeit aller zweckgebundenen Kunst. Giotto konnte es egal sein, er hatte ja sein Geld. Und die von ihm geleistete außerordentliche Arbeit hat die Geschichte der Kunst weit vorangebracht. Dafür muss man nicht Giorgio Vasari vertrauen, dazu reicht der Blick auf seine Werke in der Scrovegni-Kapelle in Padua.





Jan van Eyck, Genter Altar, 1436

Wie stehen wir zu Jan van Eyck, der die Ölmalerei in die Kunst einführte und den ersten Menschen porträtierte, der nicht Fürst oder Bischof war, sondern ein Mensch wie Du und ich, der selbst aber dennoch völlig von den Herrschenden abhängig war und exklusiv für sie agierte.

Und derlei Fragen kann man für fast alle Kunst und Kunstwerke bis in die Gegenwart stellen. Denken wir an das Museum Küppersmühle in der Arbeiterstadt Duisburg. Die dort gezeigte Kunst aus den Sammlungen Grothe und Ströher stammt aus der Zeit nach 1945, aber es ist durch die Art der Präsentation Kunst der Herrschenden. Die ausgestellten Werke wurden für die Museums- wand bzw. die Wände und Räume der Reichen geschaffen. Und die Art der Präsentation trotz der Ausgrenzung nicht, sie grenzt ostentativ aus. Und selbst wenn sie sich dem verweigern wollte, würde sie gerade als exotische Verweigerung von den Vermögenden gekauft – Banksys „Girl with Balloon“ ist das beste Beispiel dafür.

Kann ein Ausstellungstitel wie „Kunst trotz(t) Ausgrenzung“ jemals stimmen? Ist das nicht nur idealistisches, kirchliches, sich an der Diakonie orientierendes Wunschdenken, das versucht, sich die autonome Kunst anzueignen, in der Hoffnung, dass wenigstens Kunst als Symbol des Guten, Wahren und Schönen beim Engagement weiterhilft? Oder ist es viel schlimmer: dient auch die hier gezeigte Kunst der Gewissensberuhigung, weil sich trotz der Ausstellung an den Verhältnissen nichts ändert? Diesen Fragen müssen wir uns stellen und eine Antwort suchen. An der Kunst vergangener Jahrhunderte sehen wir, dass die Kunst dennoch widerständig<sup>28</sup> sein kann.

Aber, so könnte man vermuten, vielleicht liegt es auch nur am kapitalistischen Betriebssystem Kunst, das alles, was es an Kunst gibt und sei es engagierte Kunst, mit seinem Geld verschluckt? Wäre also ein alternatives Kunstverständnis möglich, in dem Kunst mit Engagement, Gemeinschaft, Solidarität und Freundschaft verbunden ist und deshalb un-korrupt an der Verbesserung der Gesellschaft arbeitet? Das muss doch möglich sein, und nicht wenige im Betriebssystem Kunst versuchen seit 25 Jahren, uns das plausibel zu machen. Sie verweisen uns auf die Kunst des globalen Südens, der alternative Modelle der künstlerischen Arbeit präsentiert.

Aber hat nicht die documenta fifteen, die letztes Jahr angetreten war, um uns diese alternative Kunst vor Augen zu führen, nämlich wie Kunst funktionieren kann, die nicht dem elitären Kunstbetrieb zuarbeitet, sondern die der Ausgrenzung trotzt, hat also diese documenta nicht am Ende das exakte Gegenteil gezeigt: dass Kunst eben doch Abgrenzungen und Ausgrenzungen produziert? Dieses Mal gegenüber dem Judentum und Israel?<sup>29</sup> Ist eine engagierte Kunst nicht



immer manichäisch, weil sie mit ihrem Trotz notwendig ein Gegenüber setzt, das als Böses abqualifiziert wird, um etwas Gutes (für das das eigene Engagement steht) dagegen zu setzen? So jedenfalls lautete das vernichtende Urteil des Expertengutachtens<sup>30</sup> über die documenta fifteen.

Ist die Kunst deshalb von all diesen Fragen der ethischen Urteilsbildung ausgeschlossen? Das denke ich nicht. Nur liegt die Antwort nicht im visualisierten Engagement oder im solidarischen Verhalten der Künstler:innen oder künstlerischer Kollektive, sondern ganz konkret in ihrer Kunst selbst und in der Art ihrer Erfahrung. Die durch die Kunstwerke ermöglichte und in Gang gesetzte ästhetische Erfahrung *kann* ethische Folgewirkungen haben.

Ich sage *kann*, weil wir genügend Menschen kennen, die durchaus ästhetischer Erfahrung zugänglich waren ohne dadurch zu besseren Menschen geworden zu sein. Kunst an sich ist noch kein eigenständiger, positiver Wert, die Kunsterfahrung hindert an keiner Barbarei. Die erschreckende Erfahrung, dass Dürer-, Goethe- und Schillerverehrer auch Konzentrationslager betreiben, fordert eine Korrektur am affirmativen Kulturbegriff.<sup>31</sup> Dennoch *kann* Kunst ethische Folgewirkungen haben.

Denn unter dem Blickwinkel der ästhetischen Erfahrung könnte man vertreten, nur durch die Kunst sind wir überhaupt in der Lage, dem Elend zu trotzen, jene Möglichkeiten kennenzulernen, in denen der Mensch dem Menschen eben nicht nur ein Wolf ist. So erkennen wir gerade in der Kunst das Maß des Menschlichen. Und so ist die Schulung im Ästhetischen, zu dem einen ja *jedes* Kunstwerk herausfordert, die Grundlage dafür, ethische Urteile überhaupt erst angemessen abgeben zu können. Und das, weil die gewissenhafte Wahrnehmung die Voraussetzung ist, ethisch zu handeln. So sagen es jedenfalls einige Theologen (Henning Luther) und Philosophen (Levinas). Wenn alles vom Wahrnehmen des Anderen abhängt, dann kann vielleicht nur die Kunst uns zeigen, was Wahrnehmen wirklich bedeutet.

Ist die «Verklärung des Gewöhnlichen»,<sup>32</sup> die man mit Arthur Danto als ein zentrales Grundmotiv der modernen Kunst seit 1945 bezeichnen kann und die sich in Werken wie denen von Raymond Hains zeigt, nicht ein Fingerzeig dafür, welche elementaren ethischen Kräfte in der Kunst schlummern? Martin Luther hielt die Verklärung des Gewöhnlichen schon 1520 für ein Charakteristikum der Sichtweise Gottes. Er schrieb in seiner Magnifikat-Auslegung:

*Das erfahren wir täglich, wie jedermann nur über sich (hinaus) zur Ehre, zur Gewalt, zum Reichtum, zur Gelehrsamkeit, zu gutem Leben und allem, was groß und hoch ist, hinstrebt. Und wo solche Menschen sind, denen hängt jedermann an, da läuft man (hin)zu, da dienet man gern, da will jedermann sein und der Höhe teilhaftig werden ...*

*Umgekehrt will niemand in die Tiefe sehen, wo Armut, Schmach, Not, Jammer und Angst ist, davon wendet jedermann die Augen ab. Und wo solche Leute sind, davon läuft jedermann weg, da fliehet, da scheuet, da (ver)lässt man sie und denkt niemand (daran), ihnen zu helfen, beizustehen und zu machen, dass sie auch etwas sind.<sup>33</sup>*

Die Perspektive der Ostentation teilt Gott nicht, wie wir am biblischen Magnifikat erkennen können (Gott hat die Niedrigkeit der Magd angesehen). Es ist ein geänderter Blick, der durch die „Verklärung des Gewöhnlichen“ möglich wird, dadurch, dass Künstler:innen noch eine einfache Plakatabrisswand (oder ein Urinoir) in Kunst verwandeln. Kunst wird jedenfalls nicht dadurch engagiert, weil sie ethisch Diskutables oder ethisch Problematisches abbildet und uns so vor Augen führt. Das scheint mir eine seit 200 Jahren überholte Vorstellung von Kunst zu sein: Kunst als Abbildung irgendwelcher bedeutender Inhalte. In letzter Konsequenz würde das bedeuten, dass man die Inhalte zum Kriterium von Kunst und ihrer Qualität macht. Ein Kunstwerk, das Rassismus anprangert, wäre dann besser als ein Kunstwerk, das nur eine weiße Fläche zeigt. Das ist erkennbar Unsinn. Das hat nichts mit Kunst und ihrer Arbeitsweise zu tun.



Andererseits haben die Herrschenden und Gewalttäter dieser Welt lange Zeit davon gelebt, dass man ihre Schandtaten nicht sah, weil man sich kein Bild davon machen konnte, welches Elend in der Welt herrschte. Da, wo es keine Fotografie gab, kein Fernsehen, kein Facebook oder Instagram, da waren Grafiken ein Mittel, Verhältnisse und Ereignisse sichtbar zu machen.

Nicht umsonst hat Francisco de Goya deshalb 1799 und 1810 seine Druckgrafiken „Los Caprichos“ und „Desastres de la Guerra“ gemacht und die Welt damit verstört, die Verbrecher angeklagt und den namenlosen Leidenden ein Denkmal gesetzt. Und Pieter Breughels „Kreuztragung Christi“ von 1564 ist nicht als Illustration des Leidens des Herrn weltberühmt, sondern als schreiender visueller Protest gegen das Wüten der spanischen Besatzer in den Niederlanden.



Seitdem wir aber Medien haben, die die abbildende Funktion übernommen haben, Medien wie insbesondere die Fotografie, aber auch das Fernsehen oder das Internet, was ist dann die spezifische Leistung von Kunst? Ganz sicher nicht die Abbildung von Geschichten oder Ereignissen. Kunst macht uns nicht durch die korrekte Darstellung von Sachverhalten zu besseren Menschen, auch wenn manche das in den aktuellen identitätspolitischen Debatten weiterhin glauben.<sup>34</sup> Kunst ist zudem – bei allem sozialen Engagement, das Künstler:innen auszeichnet – auch kein Sozialtherapeutikum. Das war schon zu Zeiten von Joseph Beuys ein falscher Gedanke und ist es heute immer noch.

Natürlich gehört es zu den Selbstverständlichkeiten autonomer Kunst, dass die Künstler:innen auch engagierte, ethisch denkende und handelnde Menschen sind, die berührt werden von den gegenwärtigen Ereignissen – in der Ukraine, in Syrien, in Afrika oder wo auch immer, dass sie betroffen sind von der Klimakrise, und sie diese Ereignisse deshalb auch zum Gegenstand ihres künstlerischen Arbeitens machen. Aber nicht, *dass* sie es machen, sondern *wie* sie es machen, ist dann das, worüber wir zu reden haben.



Wenn wir jedoch bei den zeitgenössischen Kunstwerken genau hinschauen, wenn wir also nicht nur auf das *Was*, das Sujet der Kunst blicken, sondern vor allem auf das *Wie* des einzelnen Kunstwerks schauen, dann kann und wird das Konsequenzen für unsere Haltung zur Welt haben. Mit anderen Worten, es gibt durchaus eine ethische Wirkung ästhetischer Erfahrung. Diese Wirkung liegt aber nicht in der einen oder anderen *Haltung* der Künstler:innen oder in bestimmten Sujets begründet, sondern in der Art, *wie* das einzelne Kunstwerk gemacht ist. Das macht die Kunst so besonders und einzigartig.

Wie sollen wir also die Möglichkeiten der Kunst in einer durch Gewalt zerrissenen Welt denken? Schlicht, in dem wir die Kunst als Kunst wirken lassen, als autonome Kunst, denn als solche bietet sie einer durch Gewalt zerrissenen Welt eine Perspektive einer anderen Welt, in der alles an seinen Platz sitzt, an dem jedes Detail spielerisch auf das andere verweist. In einer befriedeten Welt wäre Kunst vielleicht nicht mehr nötig, solange aber muss sie freies Spiel bleiben. Kulturell kann man sich aus der Vielzahl dieser autonomen Kunstwerke auch Ausstellungen zusammensetzen, die als außerästhetisches Substrat das Thema „Ausgrenzung“, „Krieg“, „Migration“ oder „Umwelt“ haben. Diese Ausstellungen zeigen Resonanzen der Wirklichkeit. Ihre Wirkungsmacht aber entfalten sie nur als autonome Kunst.

*„Kunst heißt nicht: Alternativen pointieren, sondern, durch nichts anderes als ihre Gestalt, dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt.“<sup>35</sup>*

Theodor W. Adornos Satz in der Auseinandersetzung mit der engagierten Kunst gilt auch heute noch. «Die ästhetische Souveränität»<sup>36</sup> entfaltet sich gerade dort, wo sie nicht den Zwecken unter- und nachgeordnet wird, sondern als zweckfrei sich entfaltet und so der zweckorientierten Welt widerspricht.

### 3. Zur Folgenlosigkeit des ethischen Engagements der Kunst in der Kirche



Nun aber zu den kirchlichen Rabenkrähen als Kulturfolgern. Es scheint naheliegend zu sein, dass eine Kirche, die täglich mit ethischen Fragestellungen konfrontiert und herausgefordert wird (und sich auch für kompetent genug hält, zu all dem etwas zu sagen), in der Kunst nach entsprechenden Werken und Künstler:innen sucht, die sich mit ähnlichen Fragestellungen und Herausforderungen z.B. aus der Perspektive der Betroffenen beschäftigen. Man sucht quasi Bündnispartner:innen. Man fragt dabei nicht, ob derartige ethische Bindungen der Kunst überhaupt sinnvoll sind, sondern macht sich gleich auf die Suche nach dem verwertbaren Eigenem im Fremden. Was sich dabei aber beobachten lässt, ist, dass sich durch solche Initiativen weder die Kunst noch die Kirche irgendwie ändern. Es bleibt alles beim Alten, so als wäre nichts gewesen. Die Folgenlosigkeit kirchlicher Kunstaussstellungen zu Themen der Religion, Ethik oder Moral wäre für mich das eigentlich Erschreckende. Man hat das Gefühl, man klopft sich nur auf die Schultern, dass man es gewagt hat, dieses oder jenes Thema aufzugreifen, aber in der Sache ändert sich wenig. Dann kann man es aber auch bleiben lassen.

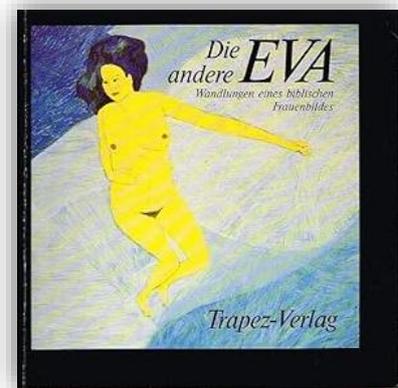
Wenn man also feststellt, dass in der eigenen protestantischen Kirche das Verhältnis zum Queeren belastet ist bzw. war, dann sucht man nach verwertbaren Spuren zu diesem Thema in der säkularen Kultur der Gegenwart. Nun könnte man in der Frage des Queeren auch in der eigenen Tradition fündig werden.<sup>37</sup> Stattdessen stellt man queere Kunst aus, aber leider nicht, weil es Kunst ist (und eigentlich alle Kunst Fragen des Queeren bearbeitet), sondern weil diese Kunstwerke queere Themen bearbeiten oder von queeren Künstler:innen stammen. Das ist per se eine ethische Überformung von Kunst. Eigentlich ist das demütigend für Queere als Künstler:innen: sie werden nicht geschätzt, weil sie gute Kunst produzieren, sondern eingeladen, weil sie queer sind. Diese ethische Falle gibt dem Ganzen eine Schiefelage. Das verspüren auch die Kritiker, und sie fokussieren sich darauf.

Das Besondere der Ausstellung ist dann, dass «überhaupt» Queeres in der Kirche thematisiert wird. Das ist aber ein ethischer Aspekt und er hat ehrlich gesagt etwas Folkloristisches. Aber es ergibt sich nicht aus dem Interesse an Kunst, sondern aus der ethischen Vorgabe, verstärkt Queeres in der Kirche zu präsentieren. In analogen Fällen könnte genauso gut sagen: wir nehmen diesmal Behindertenkunst ... oder afrikanische Kunst ... oder christliche Kunst ... oder kommunistische Kunst ... oder faschistische Kunst. Aus der Fülle künstlerischer Arbeiten werden Selektionen nach Kriterien vorgenommen, die nicht solche der Kunst sind, sondern zu den Interessen der Aussteller:innen passen. Im schlimmsten Fall und leider auch im Regelfall, werden für diese Art der Selektionen die künstlerischen Ansprüche gesenkt. Als kulturelle Rabenkrähe ist man zwar auf der Suche nach Verwertbarem der urbanen Kultur, aber man nimmt, was einem in den Kram passt. Auch Rabenkrähen sind nicht wählerisch.

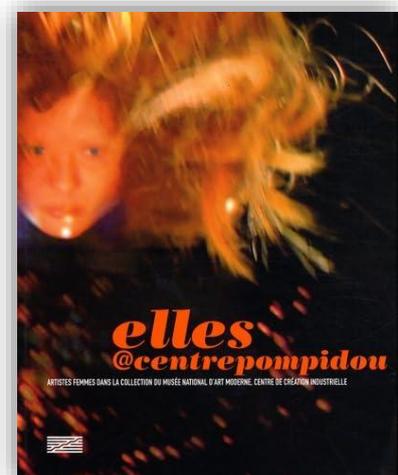
Die kulturellen Rabenkrähen der Kirchen haben also in der Regel eine ethische Prävalenz, ihr Blick auf die Kunst ist nicht uneingeschränkt, sie wollen etwas Gutes tun. Aber was bewirkt die so erwählte Kunst in der Kirche und der Gesellschaft? Sie wird ja nicht nach dem berühmten «Soli deo gloria» eingeladen. Meine Vermutung ist, dass derartige Ausstellungen sich in der Geste des Ausstellens der jeweiligen Kunst erschöpfen. Das ist zu wenig.

Es muss aber nicht so sein. Ich will ein Beispiel nennen – nicht aus dem kirchlichen Bereich, sondern aus dem säkularen – bei dem die Präsentation segmentierter Kunst nicht folgenlos war. Über Jahrhunderte wurde die Leistung von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte nicht richtig gewürdigt, ja es wurden zum Teil herausragende Arbeiten aus ihrer Hand einfach Verwandten zugeordnet. Auch wenn wir über eine ebenso lange Tradition von Kunstakademien von Frauen verfügen, so war deren Anerkennung unzureichend. Das änderte sich erst in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts mit der Entwicklung einer feministischen Kunstgeschichtsschreibung. Breitenwirksam setzte sich das erst am Ende des 20. Jahrhunderts durch.

Im kirchlichen Bereich veranstaltete das Marburger Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart eine Ausstellung unter dem Titel «Die andere Eva. Wandlungen eines biblischen Frauenbildes».<sup>38</sup> Die Ausstellung versuchte anhand zahlreicher Kunstwerke zu zeigen, wie sich das Bild von der biblischen Eva über Maria als neue Eva bis zur zeitgenössischen anderen Eva gewandelt hat. Das koinzierte mit gesellschaftlichen Bewegungen der damaligen Zeit. Aber was leistete die ausgewählte Kunst? In einer scharfen Kritik schrieb Gabriele Honnef-Harling im Kunstforum International dazu, dass der theoretische Ansatz zwar gelungen und loblich sei, die Ausstellenden aber «eine erschreckende Vorliebe fürs künstlerische Mittelmaß» offenbaren würden.<sup>39</sup> Und darin hatte sie recht, weil insbesondere bei den Werken der beteiligten Männer der illustrative Charakter überwog.



Dass es auch anders geht, zeigte 2009 die Ausstellung «Elles ad centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne»<sup>40</sup>, die Werke von Frauen der Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Sammlung des Centre Georges Pompidou präsentierte, die den ausgrenzenden Blick der männlich dominierten Kuratorenwelt vor Augen führten. Denn die gezeigten Werke der Künstlerinnen erwiesen sich über weite Strecken besser als die ihrer männlichen Kollegen, die normalerweise in entsprechenden Ausstellungen präsentiert werden. Das änderte durchaus den Blick auf die Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts.



#### 4. Zur kirchlichen Ignoranz gegenüber der Ästhetik und der Autonomie der Kunst

Die mehr explizite als implizite Gesinnungsprüfung, die darin liegt, dass man vorab prüft, von welchem «Betroffenen» das Kunstwerk stammt und was das explizite, ethisch belangvolle Sujet des Kunstwerks ist, kommt mit dem Gedanken der Autonomie ins Gehege. Natürlich ist es das Recht eines Sammlers, der als Fabrikant quadratische Schokoladentafeln herstellt, einfach einmal nur quadratische Bilder zu sammeln und auszustellen. Ebenso wie es das Recht eines Sammlers ist, der Fruchtsaftgetränke produziert, nur Bilder mit Obst zu sammeln. Das ist (s)eine Marotte, sein organisierendes Prinzip.



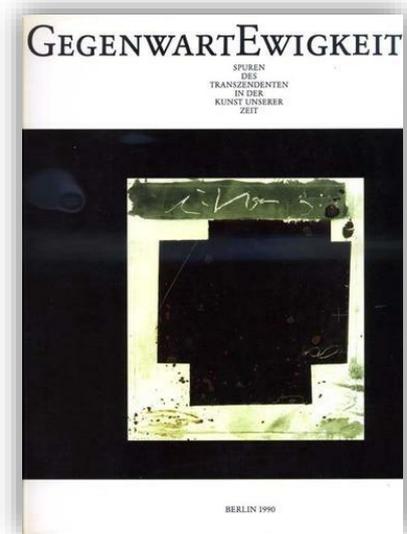
Louise Moillon, La marchande de fruits et de légumes, 1630

Aber über die Qualität der jeweiligen Sammlung entscheidet nicht das Sujet, sondern immer noch das Kunsthafte der ausgestellten Werke. Ihr Sammlungsaspekt ist in diesen Fällen rein außerästhetisch. Insofern kann man sich in der Kirche durchaus auch auf Kunstwerke beschränken, die bestimmte religiöse bzw. ethisch belangvolle Themen verfolgen, aber das sagt eben noch nichts über deren künstlerische Qualität, über ihren Beitrag zur Geschichte der Kunst aus.

Mein erwähntes Beispiel der Ausstellung «Die andere Eva» zeigt, wie kritisch das Betriebssystem Kunst zumindest in den 80er-Jahren des 20. Jahrhunderts auf derartige kirchliche Versuche reagierte, künstlerische Themen einzugemeinden. Und die Kritik bezieht sich keinesfalls nur auf die Themenwahl, sondern auf die ästhetische Qualität der ausgestellten Werke, hier wurde pointiert darauf geachtet, dass die Kirche ästhetisch auf der Höhe der Zeit ist.

Es gibt ein anderes Beispiel, das ich in tà katoptrizómena bereits mehrfach angeführt habe. Es ist die Kritik von Peter Funken an der Ausstellung «GegenwartEwigkeit», die sich mit Spuren des Transzendenten in der Kunst der Gegenwart auseinandersetzen wollte. Funken schrieb in seiner Kritik:

*«Demzufolge sind die 'Zeichen', die ein Kunstwerk aufweisen muss, um in 'GegenwartEwigkeit' einen Platz zu finden, folgendermaßen zu charakterisieren: Das Werk muss am besten die Form des Kreuzes oder der Stele besitzen oder im Titel darauf anspielen; möglichst mit Goldfarbe bemalt sein, um ein Erhabenes und lichte Transparenz zu benennen, viele dunkle und schwarze Farben besitzen, um symbolisch Schmerz, Leid und Trauer zu bezeichnen; auf Sackleinen gemalt oder mit "armen Materialien" hergestellt sein oder in Farbe und Form stilisiert und abstrahiert sein, damit es zur Meditation anregt. Wenn mehrere dieser Kriterien erfüllt sind, bestehen relativ gute Aussichten, ein Künstler des Transzendenten zu werden.»<sup>41</sup>*



Diese Kritik ist keinesfalls überzogen, es geht um die Verwechslung von Form und Inhalt und eine fehlende Einsicht, was autonome Kunst ist und was ihre Ästhetik konstituiert. Die Vorstellung, man brauche in der Kunst nur auf bestimmte Merkmale zu achten oder bestimmte Eigenschaften aufzuspüren, um auf Gemeinsamkeiten von Kunst und Religion zu stoßen, ist ein Holzweg.<sup>42</sup> Es macht wesentlich mehr Sinn, ich werde nicht müde, das zu sagen, auf Modelle der Differenz zu setzen, als auf Modelle der Einheit oder der Überschneidungen.

Der Künstler und Theologe Thomas Lehnerer hat 1987 pointiert in einem Einwurf gegenüber der kirchlichen Zeitschrift «Kunst und Kirche» geschrieben, Kunst sei in der Moderne notwendig «bestimmte Negation von Religion»:

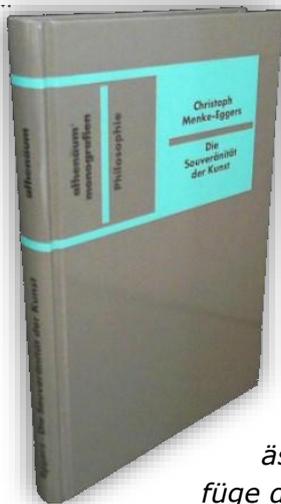
*„Dennoch bleiben alle religiös-theologischen Bemühungen, Kunst zu verstehen, limitiert. Die Grenze liegt in der simplen Tatsache, dass sich Kunst auf einem zunehmend identischen Feld (grob: der individuellen Lebensinterpretation und Lebensbewältigung) als nicht-religiöses System entfaltet. Einzelmomente dieses Systems können daher im gegebenen Fall in das Religionssystem integriert werden, keinesfalls aber dessen Grundstrukturen. Dort wo Kunst ihren Selbstbezug ausformuliert, wo sie ihre Autonomie zur Geltung bringt und dadurch als Totalität sich ausweitet, wo sie m. a. W. ihrem Begriff radikal folgt, ist sie bestimmte Negation von Religion.“<sup>43</sup>*

Lehnerers Pointierung ist seinerzeit bei den Herausgebern der Zeitschrift auf Widerstand gestoßen. Sie sahen ihr Anliegen einer auch zeitgenössischen produktiven Begegnung von Kunst und Religion gefährdet. Thomas Lehnerer hat darauf mit einer Abschwächung (*es handele sich nicht um eine allgemeine, sondern nur um eine bestimmte Negation von Religion*) und einer Radikalisierung im Blick auf das Verständnis von Autonomie geantwortet. Die Redaktion der Zeitschrift hatte ihre Auffassung von Autonomie in einer Entgegnung so umschrieben, dass auch sie meine, «dass die Kunst ihren eigenen Gesetzen und keinen anderen gehorcht». Das ist nicht falsch, aber unpräzise. Deshalb akzentuiert Lehnerer Autonomie etwas anders und das ist folgenreich:

«Autonomie bedeutet Selbstgesetzgebung. Darauf kommt es an: Kunst vermag eine eigene Gesetzlichkeit aus sich zu entwickeln (und potentiell auf alles andere auszudehnen). Ob sie diesen oder fremden Gesetzen gehorcht ist eine zweite, wenn auch wichtige Frage. Ob diese Eigengesetzlichkeit, dieser „Eigenwert“, einem „subjektiven Ansatz“ entspricht, ob er zum Formalismus sich aufschwingt, oder im Existentiellen seine letzte Grundlage sucht, stets handelt es sich — zumindest dem Anspruch nach — um eine aus der Kunst entwickelte Eigenlogik. Hier scheint das Missverständnis zu liegen, hier meine ich die Überlegungen radikaler anlegen zu müssen: Neben dem Eigenwert kann nicht „auch“ Darstellungswert liegen. Sondern: Nimmt man das ernst, was in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Eigenwert entwickelt wurde, so begreift dies all die anderen von Ihnen genannten Werte in sich. Überspitzt gesagt: Der Realismus ist gerade dies, den Darstellungswert zum Eigenwert der Kunst zu erheben. Der Expressionismus ist gerade dies, das Existentielle zum Eigenwert der Kunst zu erheben etc. Dies, und nichts sonst, macht die Wahrheit der Kunst aus.»<sup>44</sup>



Thomas Lehnerer weist daraufhin, dass die Kunst nicht nur eigenen Gesetzen folgt, sondern sich je eigene Gesetze gibt. Die Kunst ist also nicht ein gesellschaftlicher Bereich, in dem bestimmte Gesetze gelten (an die sich alle Künstler:innen halten müssten), sondern die Künstler:innen bestimmen ihre Gesetze jeweils selbst. Und auch darauf verweist Lehnerer: dieser Bereich, in dem Kunst und Künstler:innen ihre Gesetze selbst formulieren, ist potentiell ubiquitär, kann sich also auch auf den Bereich der Religion erstrecken, meint dann aber etwas anderes. Das wird viel zu selten beachtet.



Ganz ähnlich hat Christoph Menke 1988 in seinem Buch «Die Souveränität der Kunst» darauf hingewiesen, dass die Souveränität der Kunst alle Grenzen überschreitet. Zunächst bestimmt er die «Antinomie des ästhetischen Scheins»:

*„Die erste Seite der Antinomie des Ästhetischen ist bestimmt durch den Begriff der Autonomie ... Sie ist ein ‚eigengesetzliches‘ Geschehen, dessen Selbständigkeit gegenüber den nicht-ästhetischen Diskursen impliziert, dass es sich neben ihnen im pluralen Gefüge der modernen Vernunft verortet ... Das Zentrum (des) zweiten Modells bezeichnet der Begriff der Souveränität ... Souverän ist demnach die ästhetische Erfahrung, sofern sie sich nicht in das ausdifferenzierte Gefüge der pluralen Vernunft einordnet, sondern sie überschreitet“<sup>45</sup>*

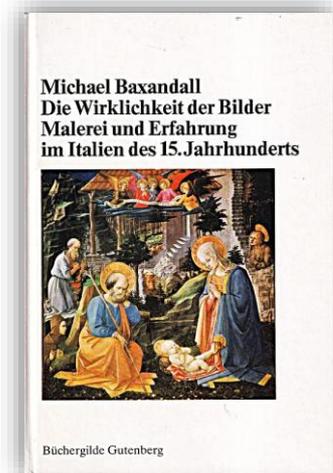
Man kann fast sagen, dass die Bereiche von Kirche und Theologie die einzigen sind, in denen noch behauptet wird, dass die Kunst unmittelbar Beiträge zur eigenen Thematik liefert. Die philosophische Ästhetik tut dies ja nicht, sie versucht nur zu bestimmen, was Kunsterfahrung, Kunstwerk und ästhetischer Schein überhaupt sind und in welcher Beziehung sie zu Gesellschaft stehen.<sup>46</sup> Im Unterschied zur philosophischen Ästhetik kenne ich keine theologische Ästhetik, die auf der Höhe der zeitgenössischen Kunst stünde. Im Regelfall sind es kulturgeschichtliche, religionsgeschichtliche oder ikonographische Betrachtungen, aber keine Einsichten in das, was die zeitgenössische Kunst für den Menschen in der Moderne darstellt.

## 5. Zu Sinn und Un-Sinn einer theologischen Ethik der Kunst

Theologische Ethiken der Kunst sind zwar in der christlichen Theologie eher randständig, haben aber dennoch eine gewisse Tradition. Sie entstehen allerdings erst, als die Bildende Kunst ihre Autonomie mühsam genug gegen die Kirche und die Gesellschaft errungen hatte. Solange die Theologen bei der Abnahme der Werke noch kontrollieren konnten, ob alles auf den Bildern den Vorgaben ihrer Theologie entsprach, solange sie also die Kunst kontrollieren konnten, gab es keine grundlegenden Ethiken der Kunst, sondern nur Entscheidungen im konkreten Einzelfall. Michael Baxandall beschreibt in seinem Buch «Die Wirklichkeit der Bilder» sehr anschaulich, wie derartige Verhandlungen zwischen Auftraggebern und Künstlern abliefen.<sup>47</sup> Das hört mit der Reformation nach und nach auf, aus den Kultbildern werden Kunstwerke,<sup>48</sup> aber die Mentalität im Umgang mit Kunstwerken war den Menschen in der Kirche nicht auszutreiben. Sie blieben einem heteronomen Modell verhaftet.

Darüber hinaus kann kirchengeschichtlich festgestellt werden, dass immer dort, wo die christliche Theologie (und mit ihr die Kirche) in eine Krise geriet, auch über Bilder gestritten wurde.

Nicht nur im byzantinischen Bilderstreit, sondern auch im 16. Jahrhundert stritten die Theologen vehement über die Bedeutung und Deutung von Bildern. Den Bezugspunkt bildete auch damals in den theologischen Debatten immer das biblische Bilderverbot.



*Von seiner Funktion her könnte man das Bilderverbot »Wächter der Theologie« nennen. Ihm geht es um eine Verhältnisbestimmung zwischen Gott und Mensch. Voraussetzung dazu ist aber der Unterschied zwischen Gott und Mensch, und somit wahrt das Bilderverbot die Transzendenz Gottes, ruft aber gleichzeitig nach einer Vermittlung in die Immanenz. Diese haben späte Schriften des Alten Testaments in der sogenannten Imago-Dei-Lehre dann auch entworfen. In dieser Wächterfunktion wird das Bilderverbot zum Indikator. Wird es auf den Plan gerufen, so signalisiert es offene theologische Fragen und Auseinandersetzungen. In keinem Fall aber steht ein Werturteil über künstlerisches Gestalten zur Diskussion. Das Bilderverbot lebt im Inneren nur von der wie auch immer gearteten und artikulierten kunsttheoretischen Einsicht in den Charakter des Bildes.<sup>49</sup>*

So sind die Bestimmungen des Trienter Konzil 1563 zur Bilderfrage nicht nur binnenkirchliche Korrekturen im Angesicht der Reformation und einigen frömmigkeitsgeschichtlichen Wucherungen in der Kunst, sondern grundsätzliche Debatten über die Bedeutung von Bildern im Verhältnis zu dem von ihnen Abgebildeten.<sup>50</sup> Sie betrafen allerdings nicht Fragen einer theologischen Ethik der Kunst. Auch die spätestens mit der Reformation in Gang gesetzte «Befreiung der Künste zur Profanität»<sup>51</sup> führte noch nicht zu grundlegenden *theologisch-ethischen* Reflexionen, wohl aber zu bildtheologischen Erörterungen. Im 16. Jahrhundert mussten die reformorientierten Theologen klären, welche Funktion Bilder im neuen Glauben haben sollten bzw. könnten. Luther erklärt Bilder zu «Adiaphora», aber setzt zugleich, wie Werner Hofmann in «Luther und die Folgen für die Kunst»<sup>52</sup> gezeigt hat, die Kunst grundsätzlich frei für ihre moderne Entwicklung.

### *Kleiner historischer Exkurs: Die tödlichen Folgen einer 'falschen' Haltung zu 'heiligen' Bildern*

Unter den reformierten Theologen setzte sich neben Huldrych Zwingli vor allem Johannes Calvin mit der Bilderfrage auseinander<sup>53</sup> und er macht das – neben den einschlägigen Abschnitten in der «Institutio» - auch in der Erörterung der theologischen Argumente, die im Vorfeld des Trienter Konzils erörtert wurden. 1553 bekommt Calvin von inhaftierten Hugenotten einen Text zugesandt, der vom französischen Groß-Inquisitor und Dominikaner Matthieu Ory stammt und sich zur 'ketzerischen' Haltung in Sachen Bildern bei den neuen Reformbewegungen äußert. Die Hugenotten, die im Gefängnis einsitzen, werden ihre Haft nicht überleben, alle werden hingerichtet. Als Calvin seine Erwiderung auf das Schreiben des Großinquisitors fertig hat, sind sie bereits tot.

*«The inquisitor had apparently written it in response to a request: a group of Huguenots imprisoned and on trial in Lyon had asked that he explain the difference between the commandments of the Old Testament and the New Testament.»<sup>54</sup>*

Interessanterweise ist das ja auch eine im 21. Jahrhundert noch immer (zumindest punktuell) kontrovers erörterte Frage: Welche Gültigkeit hat das Alte Testament und haben hier insbesondere die Gesetzestafeln für die Christen? Ory schreibt jedenfalls in seinen «Papier», dass die zehn Gebote, auf deren zweites sich die Hugenotten ja besonders bezogen hatten, für Christen nicht grundsätzlich maßgeblich seien, für die Christen gelte nur das, was mit dem Naturrecht übereinstimme. Das zweite Gebot aber gelte nur für Juden. Wer sich an das zweite Gebot halte, judaisiere also den christlichen Glauben. Dem hält Calvin entgegen, dass alle zehn Gebote für die Christen Gültigkeit hätten und Gott mehrfach im Alten und im Neuen Testament Kultbilder untersagt habe. Er formuliert hier sehr scharf und sagt, dass das, was Ory ausführe grundsätzlich böse und das Gegenteil der Wahrheit sei, ja es sei Gotteslästerung.

*Que telle responce soit meschante et en tout repugnante a la verité il appert par trop de raisons ... Parquoy il est a conclurre que frere Matthieu Ory banissant la loy es dix parolles de l'eglise chrestienne blaspheme trop villainement contre Dieu, qui en est l'auteur, foullant aux piedz son autorité.*

Diese Debatten sind jedoch keine theologische Ethik der Kunst, sondern nur Debatten um die Funktion und den Einsatz von Bildern respektive Kultbildern in der Religion. Dazu greift Calvin auf ein biblisches (ethisches) Gebot zurück, das diesen Gebrauch verbietet, während die Gegenseite dieses Gebot für irrelevant, weil adressatenspezifisch hält. Das biblische Bilderverbot zielt aber nicht auf Kunstwerke, weil es diese gar nicht im Blick hat. Dennoch, darauf hat Theodor W. Adorno verwiesen, kann das biblische Bilderverbot auch modern gelesen werden:

*«Das alttestament(li)che 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>55</sup>*

Für die Hugenotten, die sich in ihrer Not an Calvin gewandt hatten, kam jede theologische Hilfe zu spät. Ihr Einsatz gegen den kultischen Missbrauch der Bilder mussten sie mit dem Leben bezahlen. In der Sache hatten sie zwar Recht, aber unter den gegebenen Machtverhältnissen half ihnen das nicht. Kultbildkritik war Häresie und diese wurde mit dem Tode bestraft.

## Kant und die Folgen: Zur Entwicklung theologischer Ethiken zur Kunst

Ich springe 250 Jahre weiter. Als die Kunst in der Kunstpraxis wie in der Kunstphilosophie widerständig wurde, weil sie sich von der Kirche emanzipierte, wie Hans Robert Jauß betont ...

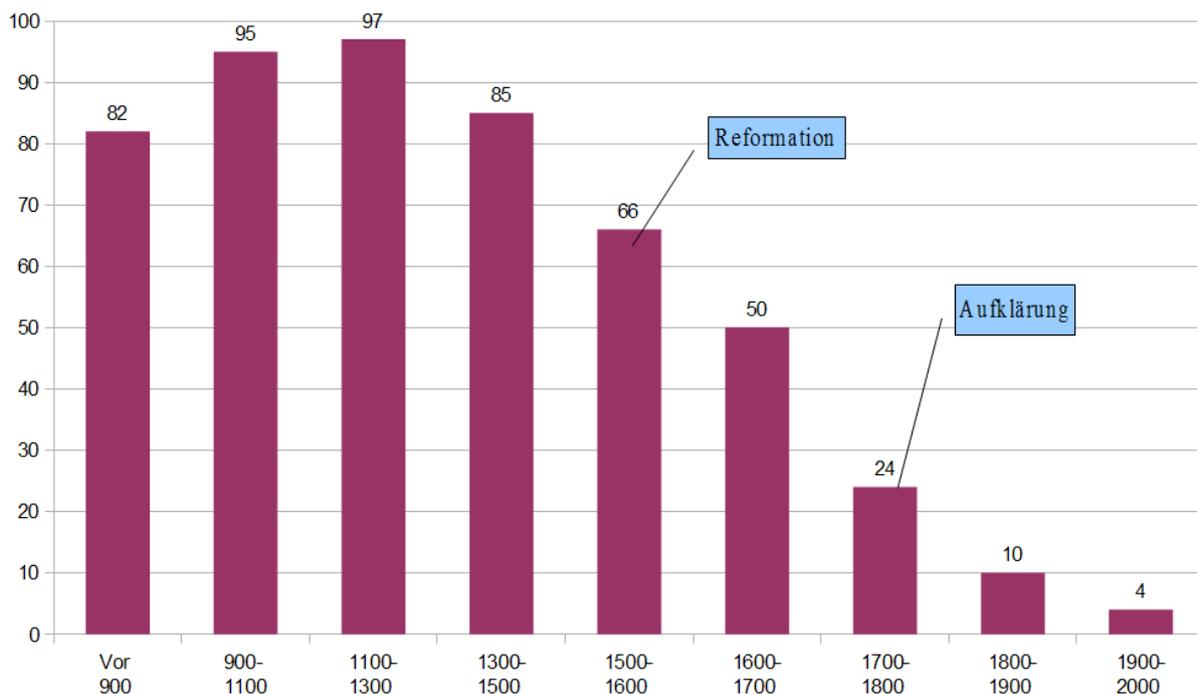
*„Wenn sich an dieser Schwelle zur Moderne aber Dichtung und Kunst kühnlich an die Stelle des Sakralen setzen, ist ihre ästhetische Aura nicht mehr aus der Erfahrung religiöser Kunst erborgt, sondern dieser provokativ entgegengesetzt. Es handelt sich hier ... nicht um eine Profanierung des Sakralen, sondern umgekehrt: um eine Sakralisierung des Profanen“<sup>56</sup>*

... schienen den Theologen plötzlich theologische Einhegungen nötig. Und so war die Zeit gekommen, sich in ihren Ethiken mit der Kunst zu beschäftigen. Den Theologen erschien es so, als ob die Kunst drohe, zum Substitut der Religion zu werden. Das wird etwa an folgenden Äußerungen aus der Ethik von Wolfgang Trillhaas deutlich:

*«Wenn ich recht sehe, datiert die Deutung der Kunst als 'Religion' genau von dem Moment des Verlustes der christlichen Inhalte. In dem Goetheschen Wort aus den Zahmen Xenien ist das Bekenntnis eines Zeitalters enthalten: 'Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, der hat Religion; wer jene beiden nicht besitzt, der habe Religion.' Was man an Glaubensinhalten verloren hat, das soll die Kunst als solche ersetzen. Damit ist aber der Weg zu einer neuen Sakralisierung der Kunst beschritten um es nicht härter zu sagen: damit ist der Kunst wieder ein Appell an das Gefühl (wenn auch zunächst noch an das religiöse) mitgegeben, was leicht dahin führen kann, dass die Kunst zum Kitsch hinüberkippt.»<sup>57</sup>*

Das ist eine verzerrte Wahrnehmung des historischen Vorgangs. Denn wenn man es anhand statistischer Daten genau betrachtet, beginnt der Prozess der Säkularisierung um 1300 – also der Zeit Giotto's.<sup>58</sup> In der Zeit der Aufklärung enthält nur noch ein Viertel der Kunstwerke Motive der christlichen Ikonographie, die Kunst selbst beginnt, über diesen Vorgang zu reflektieren.<sup>59</sup>

%-Anteil religiöser Themen in der Kunst

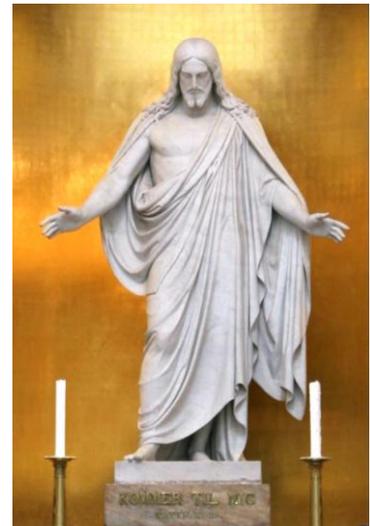


Es gibt also keinen zwingenden Konnex zwischen Säkularisierung und der Rede von der Kunstreligion. Die «Kunstreligion» ist zudem keine genuine Idee von Künstler:innen<sup>60</sup>, sondern eine Wunschfigur der Romantik im Gegenüber zur Aufklärung.<sup>61</sup> Der Prozess der Säkularisierung der Kunst umfasst aber über 500 Jahre. Um 1800 wurde das dann so gedeutet, dass mit der Kunst etwas Eigenständiges entstanden war, das man freilich mit den alten Begrifflichkeiten der Religion zu deuten versuchte. Nicht zuletzt Goethe bediente sich dieser religiös aufgeladenen Terminologie.<sup>62</sup> Faktisch wurde im 19. Jahrhundert jedoch allen deutlich, dass die Gottesgeschichte im Bild endgültig am Ende war. Wolfgang Schöne fasst es 1957 bündig so zusammen:

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

- 1. Gott (der christliche Gott) hat im Abendland eine Bildgeschichte gehabt.*
- 2. Diese Bildgeschichte ist abgelaufen.»<sup>63</sup>*

Das war nicht nur seinerzeit harter Tobak und die Theologen flüchteten sich deshalb in die romantische Rede von der Kunstreligion und zu Schleiermachers Rede von der Kunst als Ausdruck der Religion. Die Theologen nahmen die religiöse Rahmung durch Goethe und die Romantiker freilich (zu) ernst, sie waren besorgt, dass die Kunst die Religion tatsächlich ersetzen könnte bzw. sich an deren Stelle setzt. Das sollte durch Einhegung vermieden werden. Deshalb vermutlich auch der etwas absurde Kitsch-Vorwurf bei Trillhaas<sup>64</sup> – als wenn es nicht gerade die Theologen gewesen wären, die unter allen Kunstwerken gerade die kitschigsten ausgewählt und in den Kirchen platziert hätten.<sup>65</sup>



Aber noch durch etwas anderes war die Theologie herausgefordert: In der Systematik der Kritiken Immanuel Kants schien für die Religion kein Raum zu bleiben, zwischen der Kritik der reinen Vernunft und der Kritik der praktischen Vernunft blieb nur Platz für die Kritik der (ästhetischen) Urteilskraft. Ernst Müller konnte nun zeigen, wie Friedrich Daniel Schleiermacher den Versuch unternimmt, an die Stelle des ästhetischen Gefühls bei Kant das religiöse Gefühl zu setzen:

*«Dem ästhetischen Gefühl hatte Kant in der Kritik der Urteilskraft nicht nur eine zentrale Rolle eingeräumt, es nimmt bei ihm auch eine ähnliche Funktion ein, wie Schleiermacher sie nun dem religiösen Gefühl zuweist: die (vermittlungslose) Vermittlung von theoretischer und praktischer Vernunft. --- Hatte Kant die ästhetische Urteilskraft als das Vermögen der zwar nicht bestimmenden, jedoch reflektierenden Symbolisierung des Unbedingten oder Übersinnlichen konzipiert, so wird bei Schleiermacher die Religion zum Medium der unmittelbaren Erfahrung des Unbedingten im Endlichen.»<sup>66</sup>*

Diese Schritt wird aber im Raum der Kunst nicht mehr mitvollzogen. Hier ist die Trennung von Kunst und Religion endgültig vollzogen.

## *Theologisch-ethische Überlegungen zur Kunst im 20. Jahrhundert*

### *a) Karl Barth*

Bei Karl Barth liegt insofern ein Sonderfall vor, als dass er 1928 zwar die Kunst in seiner Ethik-Vorlesung behandelt und damit verortet, dabei aber eigentlich eine Diskursabgrenzung vornimmt.<sup>67</sup> Seine Frage ist: Wie verhält sich der ästhetische Diskurs zum theologischen Diskurs? Und seine Antwort ist: solange der ästhetische Diskurs sich nicht als religiöser Diskurs ausgibt, stehen sie schlicht *nebeneinander*. Weil aber der ästhetische Diskurs zu den Grundbedingungen des Menschseins gehört, ist auch der religiöse Mensch darauf verwiesen. Aber dabei geht es nicht um irgendwelche Inhalte oder Themen, der Verweis erfolgt auf die Kunst als solche und jede Kunst.<sup>68</sup> Barth nennt in seinen Vorlesungen zur Ethik die Kunst und den Humor jene zwei Instanzen, die die Relativität der Welt zu zeigen vermögen. Ihren konkreten Ort haben beide in der Erlösungslehre, konkreter, in der antwortenden Dankbarkeit des Menschen. Nachdem er den 'falschen' Ernst mancher Christen und ihre fehlende Freudigkeit erörtert hat, wendet sich Barth "zwei besonderen Lebensmöglichkeiten" zu, die uns die "Einsicht in den Spielcharakter des guten, des von uns geforderten Tuns gerade sub specie aeternis" [437] eröffnen. Kunst ist bewusster Ausdruck des Spielcharakters des menschlichen Tuns, zugleich aber auch "von einem letzten tiefsten Schmerz getragen", denn "das wäre kein wahres Kunstwerk, das nicht, von der Freude erzeugt, aus dem Schmerz geboren wäre" [438]. Dieser Schmerz entsteht aus der Differenz zwischen der Erkenntnis des Ernstes der Gegenwart und der spielerischen Antizipation der Zukunft durch die Kunst. Kunstwerke schaffen heißt nach Barth, 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" [439]. Gerade der absolute Spielcharakter der Kunst ist theologisch relevant: "Kunst bezieht sich als reines Spiel auf Erlösung. Barth greift dann unter Bezug auf Jesaja 65,17 den mittelalterlichen Gedanken des Künstlers als einem zweiten Schöpfer auf: "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" [440]. Kunst ist insofern ästhetische Kritik der Wirklichkeit, weil sie mit ihr spielt: "Sie lässt die Wirklichkeit in ihrem Das-Sein und So-sein nicht gelten als letztes Wort. Sie überbietet sie mit ihrem Wort. Sie meint es besser wissen und machen zu können" [441]. In der Kunst 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". Kunst dient trotz ihres spielerischen Charakters nicht dem Genuss (sie ist kein «Fakultativum für solche, denen es zufällig Spaß macht" [443]), sie ist unentbehrliche Kritik der Gegenwart und daher auch Aufgabe des Christen. Auf jeden Fall aber gilt, dass wenn auch die Kultur unter dem eschatologischen Vorbehalt steht, nur begrenztes Menschenwerk zu sein, sie dennoch "die dem Menschen ursprünglich gegebene Verheißung dessen (ist), was er werden soll".

## b) Leo Fremgen

Man könnte die theologisch-ethischen Bestimmungen des lutherischen Pfarrers Leo Fremgen unter dem Titel «Kunst und Schöpfung. Ethik der Kunst»<sup>69</sup> als das pure Gegenteil der Überlegungen Karl Barths begreifen. Wo bei Barth der Geist der Freiheit weht, geht es bei Fremgen um völkische Einhegungen. Seine 1942 erschienene Dissertation polemisiert gegen entartete Kunst, gegen die Idee der Zwecklosigkeit der Kunst, gegen das l'art pour l'art und natürlich gegen internationale und nicht national begrenzte Kunstwelt. An Fremgens Buch lässt sich sehr gut studieren, was passiert, wenn sich Theologie auf die herrschende Ideologie einlässt. Es ist immer noch schockierend, wenn man einen Blick in seine Schrift wirft.<sup>70</sup>



*„Da sich die völkische Eigenart vornehmlich in der Verschiedenheit seelischen Empfindens und Ausdrucksvermögens kundgibt, da die Seele die Geburtsstätte der Kunst ist, so kann Kunst immer nur im Bezug auf das Volk, das sie hervorbrachte, recht beurteilt werden ... Damit verneinen wir eine schlechthinnige Internationalität der Kunst ... Wahrhafte Kunst behauptet sich gegen alle Entartung, gegen jeden, allem Wertbetonten feindseligen Zerfall. Entartete Kunst hilft mit an der Zersetzung der Volksseele und des Reichsgedankens. Alle wahrhaften Meister und Kunstliebenden dagegen, ... erhoffen zusammen mit allen echten Patrioten, dass aus dem Zerfall bald eine neue Zeit erstehe, darin wieder rechte Erben eine wahrhaft wertvolle überkommene Kunst weiterpflegen und im Geiste künstlerischer Ahnen gute neue Kunst schaffen können.“*

Ich schrieb vor einigen Jahren über diesen Text in tà katoptrizómena:

*Die grundsätzliche Konstruktion, die Fremgen entwirft ist die, dass zunächst alles der Schöpfungstheologie als *petitio principii* unterworfen wird. Zwar muss Fremgen anerkennen, dass es genügend Menschen gibt, die diese Prämisse nicht anerkennen, für den gläubenden Menschen aber bleibt nur die Anerkennung des „Seinsakkords der Schöpfung: Schöpfer – Geschöpf – Tat des Geschöpfs vor dem Schöpfer“. Nur scheinbar kann man dieser Beschreibung zustimmen, denn die Folgerung, die Fremgen daraus zieht, lautet sofort: Wenn man diesen Glaubenssatz nicht anerkennt, dann ist man „ein Werkzeug der satanischen Empörung gegen Gott“. Oder kurz später mit Bezug auf Kierkegaard: „Entweder unverantwortliches Spiel im Ästhetischen, das in Tragik enden muss, Oder gottverbundene Kunstentfaltung, die auf dieser Erde bestehen kann, weil sie die Erde total nimmt dadurch, dass sie den Menschen aus der Krisis des Zwiespaltes herausführt zum Glauben.“ *Tertium non datur*. Deshalb kann eine Kunst, die „nur“ zeigt, was ist, nicht vor dem theologischen Auge bestehen. Das Geschöpf hat die Entscheidung zwischen „gloria dei oder pompa diaboli“. Und der Unterschied zwischen beidem ist nur minimal: „Gottesdienst ist Gottbejahung und Bejahung seiner Schöpfung“, „Satansdienst ist Gottverneinung und Weltbejahung“. So gesehen ist die theologische Ethik der Kunst auch wieder ganz einfach, teilt sich die Welt doch simpel in die Kunst, die für Gott ist und alle andere Kunst, die dann eben infernal und dämonisch ist.“<sup>71</sup>*

Das ist sicher ein Tiefpunkt der ethisch-theologischen Erörterungen zur Kunst, ein Text der auch mittelalterlichen Inquisitoren gut angestanden hätte. Er zeigt vor allem die Willkürlichkeit der ethischen Urteilsbildung über Kunst.

### c) Wolfgang Trillhaas

In der Ethik von Wolfgang Trillhaas umfasst das Kapitel zur Kunst in der dritten, erweiterten Auflage immerhin knapp 20 Seiten.<sup>72</sup>

19. Kapitel. Die Kunst . . . . . 275—292  
1. Anthropologie der Kunst 277 — 2. Ethik der Kunst 285  
— 3. Zum Problem der christlichen Kunst 290.

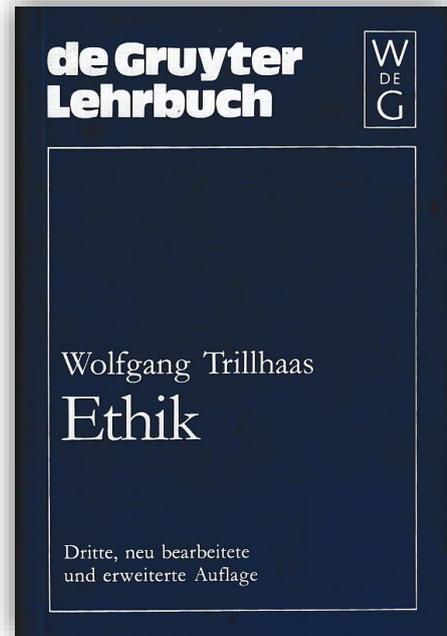
Das Ganze teilt sich nach einer kurzen zweiseitigen Einleitung in drei Abschnitte, zum einen die Anthropologie der Kunst (8 S.), zum zweiten die Ethik der Kunst (5 S.) und zum dritten das Problem der christlichen Kunst (2½ S.). Da es daneben noch ein Kapitel zur Kultur gibt, scheint die Kunst ein Sonderfall zu sein, der spezifischer Aufmerksamkeit bedarf. Warum sich aber überhaupt mit Kunst auseinandersetzen? Das begründet Trillhaas so:

*In einzigartiger und unvergleichlicher Weise zeigt uns die Kunst den weltgestaltenden Menschen. Die Kunst ist selbst eine Welt, die der Mensch geschaffen hat und immerfort schafft, und zwar in einer Freiheit, die sich an keine Zwecke bindet und deren Grenzen nur in der Materie der Ausdrucksmittel selbst liegen. Die Kunst erschließt uns den Menschen, der als schaffender oder doch nachschaffender Mensch sich in die Nähe zum Deus creator begibt. Der unmittelbar erfindende und schaffende Künstler geht auf diesem Wege zwar voran, aber der nachschaffende Künstler erweckt — z. B. als Schauspieler, als ausübender Musiker — sein Werk immer neu zum Leben, und der „genießende“ Mensch, selbst im Banne des künstlerischen Unvermögens, erkennt doch die Gestaltung des Künstlers als für ihn selbst geschehen an. „Genießen“ der Kunst heißt doch: Wenn ich es vermöchte, hätte ich es auch so gesagt und gemacht; der Genießende bestätigt das Werk des schaffenden Künstlers gleichsam mit seinem Amen.<sup>73</sup>*

Zunächst folgt Trillhaas Immanuel Kant, füttert das dann mit religiös angehauchter Sprache: Der Künstler begeben sich in die Nähe(!) des *Deus creator*.<sup>74</sup> Den Rezipienten bestimmt er als «Genießer». Natürlich schreibt Trillhaas seinen Text lange vor der allgemeinen rezeptionsästhetischen Kehre im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts.<sup>75</sup> Aber die «Leistung» bzw. Arbeit des Rezipienten auf den Genuss zu reduzieren, war auch damals schon erkennbar falsch:

*Wer Kunstwerke konkretistisch genießt, ist ein Banause; Worte wie Ohrenschmaus überführen ihn. Wäre aber die letzte Spur von Genuss extirpiert, so bereitete die Frage, wozu überhaupt Kunstwerke da sind, Verlegenheit. Tatsächlich werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht.<sup>76</sup>*

Wenn man das Verhältnis von Künstler, Kunstwerk und Rezipient als Analogie von Schöpfer und dankbar antwortendem Geschöpf deutet, dann befindet man sich in einer noch vormodernen Welt. Denn dieses Bild stimmt nach Kant nicht mehr, der alles der Subjektivität von Künstler:innen und Rezipient:innen zuweist. Und es stimmt in der Moderne nicht, weil nun Kunstwerke als offene Kunstwerke<sup>77</sup> verstanden werden, die erst im Leseakt als Kunst erkennbar werden.



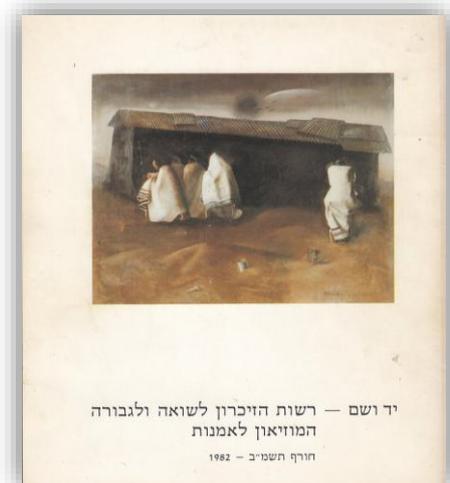
Die anthropologischen Bestimmungen von Kunst kranken – nicht nur bei Wolfgang Trillhaas – oft daran, dass sie aus zeitgenössischen Erkenntnissen (und Meinungen) weitreichende Schlussfolgerungen ziehen, die dann, wenn die Erkenntnisse sich im Rahmen des wissenschaftlichen Fortschritts wandeln, hinfällig werden. Bei Trillhaas beobachtet man das, wenn er schreibt, dass in kriegerischen und zugespitzten Zeiten die Kunst zurücktrete. Er schreibt:

*Es geht offenbar im Leben zu Zeiten auch ohne Kunst. Im Kriege gilt: Inter arma silent musae. In Zeiten der Not und Armut, im Gefängnis muss der Mensch verzichten, und auch die harte Berufspflicht, z. B. in Büro und Fabrik schließt in der Regel die Kunst aus. Aber das ist dann kein vollmenschliches Leben. Wenn Krieg, Not, Armut zu Ende sind, wenn der Beruf uns aus dem engen Zaun seiner Pflichten entlassen hat, dann verhilft uns die Kunst zum Aufatmen: Wir können, wir dürfen wieder! Im künstlerischen Schaffen wie im reinen Genießen der Kunst gilt, dass wir die engen Grenzen des bloß Lebensnotwendigen überschreiten.*

Erkennbar dient diese kontrafaktische Festlegung nicht als empirische Beschreibung, sondern einer «ideologischen» Konstruktion. Theodor W. Adorno hat in einer fast aphoristisch anmutenden Formulierung in seiner 'Ästhetischen Theorie' den dahinterstehenden Gedanken so zusammengefasst:

*Dass keiner mit Kunst sich abgäbe, der, wie die Bürger sagen, gar nichts davon hätte, ist nicht zu bestreiten, aber doch wieder nicht so wahr, dass eine Bilanz zu ziehen wäre: heute abend Neunte Symphonie gehört, soundso viel Vergnügen gehabt; und solcher Schwachsinn hat mittlerweile als gesunder Menschenverstand sich eingerichtet. Der Bürger wünscht die Kunst üppig und das Leben asketisch; umgekehrt wäre es besser.<sup>78</sup>*

Unbestreitbar müssen Menschen zur Erzeugung von Kunst von anderen äußeren Zwängen freigesetzt sein. Im Moment des sog. 'Kunstschaffens' kann man nichts anderes tun. Das galt schon in den frühesten Zeiten des homo sapiens so.<sup>79</sup> Auch vor 50.000 Jahren mussten Menschen freigesetzt werden, um Bilder an die Wände der Höhlen zu malen. Aber es waren Zeiten, in denen der Mensch noch weitgehend der Umwelt ausgeliefert war – und dennoch begann er mit der Bildproduktion. Die menschliche Überlebensnot und Kunstproduktion schließen sich nicht aus – häufig ist Kunst eben ein Überlebensmittel. Auch die überreiche Kunst während des verheerenden dreißigjährigen Krieges zeigt, dass die Festlegung der Kunst auf Friedenszeiten abstrakt nicht stimmt, auch der Blick auf die in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern entstandene Kunst offenbart, dass es hier eben auch in der äußersten Not künstlerisches Schaffen gegeben hat.<sup>80</sup> Es gibt eine produktive Dialektik von Not und Kunst. Auch während der aktuellen Krisen auf der ganzen Welt wird in den Krisengebieten weiter Kunst produziert. Man könnte im Gegenzug darüber nachdenken (und auch bei Trillhaas findet sich dieser Gedanke), ob dann, wenn alle Not und aller Zwang ein Ende haben, Kunst überhaupt noch notwendig ist.



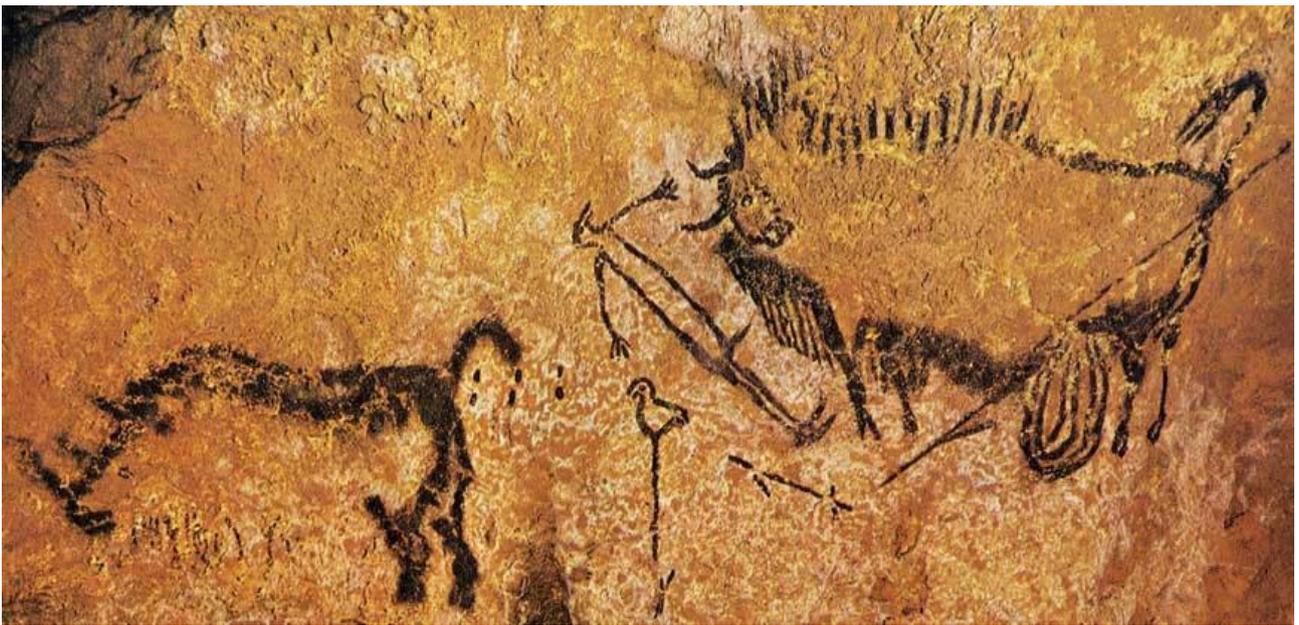
Die weiteren Bestimmungen zur Anthropologie der Kunst bei Trillhaas zielen zunächst vor allem auf den ästhetischen Schein,<sup>81</sup> haben aber mit Anthropologie eigentlich weniger zu tun. In einer Form, die ich nicht ganz teilen kann, wird bei Trillhaas der ästhetische Schein, die Etablierung einer zweiten Wirklichkeit neben der beobachtbaren Realität, als eine Art Verlust gedeutet, sozusagen als Entfremdung von der Realität.

*Was wir von der in der Kunst erschaffenen zweiten Wirklichkeit sagten, macht einen Verlust der Einheit des Menschen sichtbar. Es ist nicht nur beim modernen Menschen so, es ist nicht nur ein Symptom der modernen Kunst, wenn auch in jeder Epoche der Geschichte des menschlichen Schaffens diese Spaltung ihre eigenen Modifikationen und auch Verschärfungen zeigen mag .. Die Künstlerexistenz ist nur zu oft eine gespaltene: Schüchternheiten fallen dahin, schlummernde Fähigkeiten kommen zutage. Man kennt den Menschen gar nicht mehr, der hier plötzlich zu malen, zu singen beginnt. Das kann sehr weit gehen. Die reale Welt mit ihren Sorgen, Schulden und Pflichten erscheint dem Künstler plötzlich als irrealer Welt: er nimmt Schulden wie Pflichten nicht mehr ernst. Die Treulosigkeiten und Inkonsistenzen des Künstlers, sein Auskosten der anderen Möglichkeiten, immer neue Verwandlungen und Verkleidungen, - das alles hebt die Einheit des Menschen auf; man weiß nicht, als welcher Mensch der Künstler eigentlich angesprochen werden will.<sup>82</sup>*

Die «treulosen und inkonsequenten Künstler», die «gespaltene Künstlerexistenz» - ernsthaft? Das in einer theologischen Ethik nach 1945 immer noch lesen zu müssen, nach all den vorherigen Debatten über «entartete Kunst» und all den Verbrechen der normal-banal-bösen Menschen<sup>83</sup> an den jüdischen Mit-Menschen, ist schon schockierend. Es appelliert bei den Leser:innen an die Verunsicherung und die Angst vor dem Nicht-Vertrauten, dem Nicht-Kleinbürgerlichen, dem Unkonventionellen. Die Abwehr der Künstler in der Frühzeit der Christenheit lag darin begründet, dass diese oft für den römischen Staat Götterbilder schaffen mussten. Es hatte aber nichts mit charakterlichen Schwächen zu tun, die konnte in der Frühzeit der Christenheit eher in den eigenen Reihen beobachtet werden: mit den ersten Jüngern und vor allem Petrus beginnend bis in die Gegenwart. Die Rede von den «treulosen und inkonsequenten Künstler» bedient das Ressentiment, sie ist gegenüber den Hetzschriften der Nazis nur weitgehend gemildert.

Was bringt einen protestantischen Theologen dazu, in einer Ethik eine derartige Wortkombination vorzubringen? Die deutsche Sprache jedenfalls nicht. Denn die kennt eine Wortkombination wie «treulose Künstler» nicht. In Verbindung mit dem Adjektiv «treulos» taucht unter den Beispielen eher der «treulose Jude» auf. Schon das sollte einen davor bewahren, das Wort einfach weiter zu verwenden. Die Pathologisierung des Künstlers, die in Redefloskeln wie «die Künstlerexistenz ist nur zu oft eine gespaltene» liegt, sollte nach 1945 Vergangenheit sein. Ganz abgesehen davon, dass es «den Künstler» als Abstraktum gar nicht gibt. Wie wollte man auch Abstraktionen bilden angesichts der Vielfalt der Kunst, zwischen sagen wir Konrad Klapheck und Walter Stöhrer? Aber Ethiken meinen eben allzu oft, auch etwas Moralisches sagen zu müssen, was dem Sachgegenstand gerade nicht angemessen ist. Der «Aschermittwoch für Künstler», so hat Georg Meiermann einmal süffisant angemerkt, rühre vermutlich daher, dass Theologen die Künstler:innen der Sündenvergabe besonders bedürftig halten würden. Und man fragt sich, warum es nicht längst einen Aschermittwoch für Politiker und Geschäftsleute gibt.

Aber auch der grundlegenden These vom Verlust der (ursprünglichen?) Einheit des Menschen, die sich mit dem ästhetischen Schein und den Bildern zeige, vermag ich nicht zuzustimmen. Der Schritt vom frühen Menschen (der noch keine Bilder schuf) zum *homo sapiens*, der diesen etwa vor 50.000 oder 60.000 Jahren befähigte, Teile der Wirklichkeit in Bildern zu spiegeln und zu reflektieren, ja aus Bildern eigene Geschichten zu entwickeln, die auch Jahre, Jahrzehnte, Jahrhunderte und Jahrtausende später noch gelesen und verstanden werden konnten, ist ein außerordentlicher kultureller Schritt aus dem Reich der Notwendigkeit ins Reich der Freiheit – da verliert man nichts, sondern gewinnt eine Welt. Und man sollte diesen Schritt auch nicht als Verlust beschreiben.



Bildszene aus der Höhle von Lascaux, etwa 20.000 v.Chr.

Insofern mit den ersten menschengeschaffenen Bildern vor 40.000 bis 50.000 Jahren eine Unterscheidung getroffen wurde, wurde tatsächlich ein neuer Raum eröffnet. Aber von einer Spaltung oder von einem Verlust von Einheit zu reden, macht dabei wenig Sinn. Jedes Phänomen, auf das wir in der Lebenswelt stoßen, das auch als Zeichen gelesen werden kann, eröffnet derartige Räume, ohne dass wir gleich vom Verlust der Einheit oder von Spaltungen reden würden.<sup>84</sup>

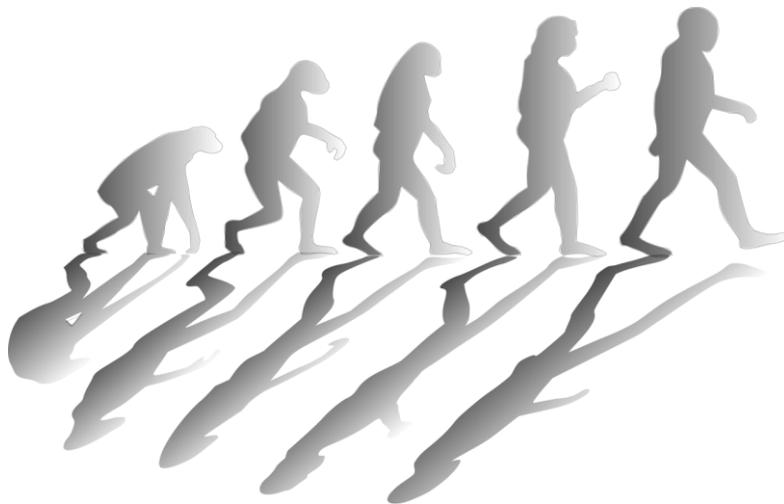
In anthropologischer Perspektive hätte mehr Raum dem Phänomen gewidmet werden müssen, dass die künstlichen Bilder ein Spezifikum des *Homo sapiens* sind und Jahrtausende der Religion und der Schrift vorausgehen. Aber auf diesem Auge sind theologische Texte immer noch blind.

Der bei Trillhaas noch zu findende Rekurs auf Hans Sedlmayr<sup>85</sup> und den Menschen als Maß und Mitte der Kunst sei hier beiseitegelassen. Er war schon zu Zeiten der Abfassung von Trillhaas' Ethik nicht mehr sinnvoll (weil Ideologie<sup>86</sup> und nicht mehr Stand der Wissenschaft) und ist es auch nicht wieder geworden. Er ist trivial darin, dass bei menschlichen Kunstwerken immer der Mensch das Maß darstellt, er ist falsch darin, dass gerade der Mensch in der frühen Kunst überhaupt keine Rolle spielt und eher die Umwelt das Maß darstellt, an dem alles gemessen wird.

Eine weitere Notiz von Trillhaas ist zumindest erörterungsbedürftig, und zwar seine These, dass Kunst eine «Vorform von Ethik» sei. Die genaue Formulierung lautet:

*Bevor wir aber dieser dreifachen Beziehung nachgehen, in der je die Kunst eine Herausforderung der Ethik bedeutet, haben wir einer überraschend schlichten und vorläufigen Form dieser Beziehung zu gedenken. Die Kunst, bzw. die künstlerische Einstellung des Menschen, oder sagen wir: die Verfeinerung, welche die Kunst dem Menschen einträgt, ist selbst eine Vorform von Ethik.*

Ich glaube zwar auch, wie ich schon schrieb, dass die Kunst und der Umgang mit ihr für die ethische Urteilsbildung wertvoll und hilfreich sind, weil die Ethik untrennbar an genaue Wahrnehmung gebunden ist.<sup>87</sup> Ich finde die Beschreibung als «Vorform» aber zumindest missverständlich. Wir begreifen «Vorform» in der deutschen Sprache als noch nicht zu ihrer eigentlichen Form gekommenen Sache («vom Vormenschen zum Menschen»). In diesem Sinn beschreibt das Wörterbuch «Vorform» als «frühere, zeitlich vorausgehende, weniger entwickelte Form».<sup>88</sup>



Aber so ist es mit dem Verhältnis von Kunst und Ethik gerade nicht. Es gibt keine irgendwie geartete Evolution vom einen zum anderen. Das Kunstwerk als solches ist ergänzungs-unbedürftig,<sup>89</sup> es stellt eine Totalität dar und bedarf keiner weiteren Entwicklung zu etwas Vollkommeneren. Insofern müsste man einen anderen Begriff als ausgerechnet «Vorform» wählen.

Natürlich könnte man die Formulierung dahingehend spezifizieren, dass im Umgang mit Kunst implizit eine Art ethisches Verhalten vorausgesetzt ist oder ein Verhalten des genauen Hinschauens kultiviert wird, das auch für die ethische Urteilsbildung unentbehrlich ist. Aber das wäre kein konstitutiver innerer Zusammenhang von Kunst und Ethik (schon gar nicht im Sinne von «vor» und «nach»), es wären nur Verhaltensweisen, die für beide Bereiche wichtig sind.

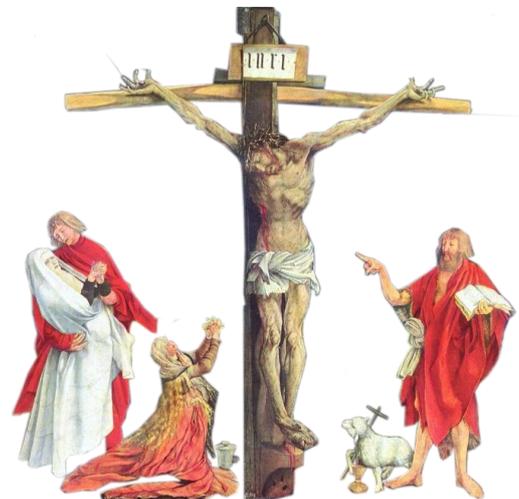
Insgesamt scheint mir «die Verfeinerung, welche die Kunst dem Menschen einträgt» sehr idealistisch zu sein, es klingt fast nach den Formulierungen aus der bayrischen Landesverfassung: «Oberste Bildungsziele sind Ehrfurcht vor Gott, Achtung vor religiöser Überzeugung und vor der Würde des Menschen, Selbstbeherrschung, Verantwortungsgefühl und Verantwortungsfreudigkeit, Hilfsbereitschaft, Aufgeschlossenheit für alles Wahre, Gute und Schöne und Verantwortungsbewusstsein für Natur und Umwelt.» (*Bayerische Verfassung, Artikel 131, Absatz 2*)

Am Schluss seiner Erörterungen kommt Trillhaas auf die sog. «christliche Kunst» zu sprechen.

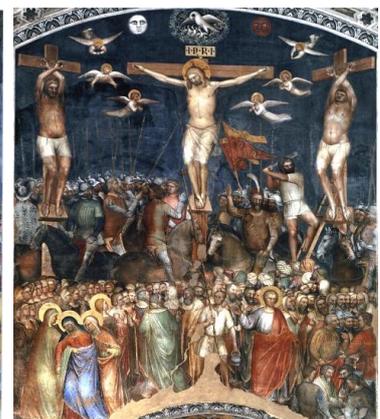
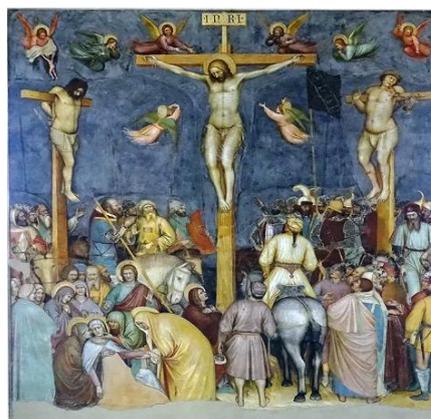
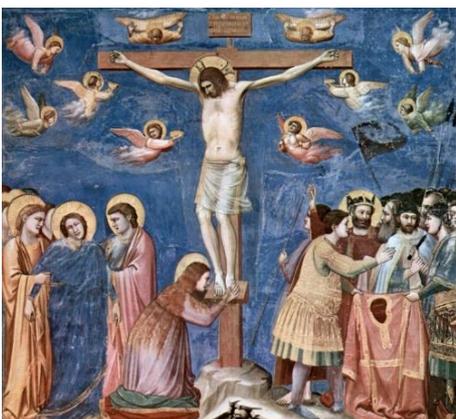
*Die christliche Kunst ist als solche verfehlt, wenn sie vom Sachlichen ins Ästhetische ausbiegt. Christliche Kunst hat vielmehr an ihrem Inhalt ihr Maß. Das schließt sicherlich eine ästhetische Würdigung nicht aus, aber selbst diese kann den inneren Maßstab nicht übersehen. Was die darstellende Kunst betrifft, so ist jedenfalls der ikonographische Kern der Darstellung die Mitte, an der es sich entscheidet, ob die Darstellung gemäß ist. Im Sinne der christlichen Kunst ist also damit zu rechnen, dass ein am Inhalt der Darstellung gewonnener Maßstab für die 'Kunst' den rein ästhetischen Gesichtspunkt relativiert ... Wer die Matthäuspassion J.S. Bachs nur als Kunstwerk würdigt, hat ihr Verständnis verfehlt.<sup>90</sup>*

Was so beschrieben wird, ist schlicht Gebrauchskunst. Es geht nicht um jene Kunst, die im weiteren Kontext des Christentums entstanden ist und nach den Kriterien der Kunst beurteilt wird, sondern um das der Religion angemessene Design für den kultischen Gebrauch. In diesem Fall sollte man aber auch auf die Verwendung des Wortes «Kunst» verzichten und nur noch von christlichen Bildern sprechen.

Ich glaube allerdings, dass dies nicht funktioniert. Die Formulierung „**christliche Kunst hat vielmehr an ihrem Inhalt ihr Maß**“ ist schlicht falsch und das zeigen ganz einfache Überlegungen. Der Inhalt der in den biblischen Texten überlieferten Kreuzigung Jesu ist bekannt, er liefert aber mitnichten das Maß der Beurteilung jener Kunstwerke, die Jesu Kreuzigung darstellen. Schon beim Isenheimer Altar ist das augenfällig. Er mag Theologie darstellen, keinesfalls aber das Kreuzesgeschehen, wie es die Bibel überliefert. Vor allem anderen ist der Altar Kunst.



Um ein anderes Beispiel zu nennen: Wenn wir nacheinander drei Kreuzigungen des Trecento von Giotto, Altichiero und Menabuoi sehen, dann kommt es nur bedingt darauf an, was sie zeigen (etwa Jesus, Maria, Johannes, Maria Magdalena, Dismas, Gestas, Longinus, Stephaton, Engel, Teufel), sondern darauf, wie sie das künstlerisch bearbeiten. Und dann spielt die Frage der Kunst die Hauptrolle. Um sie ins Verhältnis zu setzen, brauchen wir das Ästhetische.



Der erste Blick auf das jeweilige Werk sagt uns zunächst, dass es sich um ein Fresko in einem Kirchenraum handelt. Historisch hat man die Werke in den Kirchen selten als «Kunstwerke» aufgesucht, man ging zur Kirche und stieß dort auf Kultbilder. Die jeweiligen Stifter dagegen waren, sofern sie es sich leisten konnten, an höchster Qualität interessiert, weil sie ja einen Anteil am sog. Heilsschatz erwerben wollten. Für die einfachen Betrachter:innen war das Ganze ein Teil einer Beeindruckungskultur. In der Gegenwart hat sich das Verhalten zu diesen Werken vollständig verändert, es ist in sein Gegenteil umgeschlagen. Man betritt die Kirchen nicht, um religiöse Erfahrungen zu machen, sondern um kulturgeschichtliche und kunstgeschichtliche Werke aufzusuchen – man will ästhetische Erfahrungen machen. 95% der Besucher:innen ästhetisch ausgezeichneter Kirchen dürften sich ausschließlich für den ästhetischen Wert der Werke interessieren, 4% dürften Baedeker-Christen sein und nur wenige haben noch ein genuin religiöses Verhältnis zu den Bildern:

*«Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen - es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.»<sup>91</sup>*

Als G.W.F. Hegel diesen Satz Anfang des 19. Jahrhunderts formulierte, war die religiöse Wirkung / Bedeutung der sog. «christlichen Bilder» bereits längst erloschen. Damit ist auch die Etikettierung durch Trillhaas (*Die christliche Kunst ist als solche verfehlt, wenn sie vom Sachlichen ins Ästhetische ausbiegt*) hinfällig. Schon kurz nach der Reformation brach die religiöse Bedeutung von Kunstwerken schlagartig in sich zusammen – nicht nur in den protestantischen Ländern.<sup>92</sup> Die Menschen erkannten, dass die Bilder ihnen nicht zum Heil verhalfen. Sowohl der Tauschwert wie der Gebrauchswert der Bilder tendierten gegen Null. Erst mit der Entwicklung zur Autonomie der Kunst, zur bürgerlichen Kunst änderte sich das – aber nicht durch die Rückkehr der religiösen Bedeutung, sondern durch die Steigerung der ästhetischen Funktion. Wenn wir heute in eine Kirche kommen, dann betrachten wir Bilder daher völlig anders – nämlich ästhetisch. Zwar blicken wir auf das Kunstwerk, bestimmen das Sujet und sagen uns zunächst: dies ist eine Kreuzigung, dies ist kein Abbild eines historischen Geschehens, wir sehen darauf Dinge, die im Alltag nicht wahrnehmbar sind; die dargestellten Geschichten stammen zum Teil aus verschiedenen Evangelien und aus späteren Legenden. Nur deswegen gehören alle drei oben abgebildeten Arbeiten in die Rubrik «christliche Kunst». Aber das ist heute nur noch der erste Schritt in der Wahrnehmung der Bilder. Nun kommen sofort ganz andere Fragen auf, jene, die sich am «wie» des Werks orientieren. Die Frage also, ob ein derartiges Geschehen räumlich-perspektivisch angelegt ist, ob die Figuren auf dem Bild identifizierbare Menschen des 14. Jahrhunderts sind, welche Farben eingesetzt wurden, ja selbst, ob es sich um eine Drei-Nagel- oder eine Vier-Nagel-Kreuzigung handelt – all das sind nicht mehr solche theologischer Natur, sondern Fragen nach der ästhetischen Konstruktion. Und ein Kunstwerk ist auch dann noch komplex rezipierbar, wenn der äußere formale Anlass unsichtbar geworden ist. Friedrich Schiller hat das in den Ästhetischen Briefen am Beispiel der Göttin Juno Ludovisi demonstriert. Auch das war vielleicht einmal religiöse Kunst, ist nun aber ästhetisch freigesetzt. Es ist und bleibt griechische (religiöse) Kunst, aber die Wahrnehmung geschieht nun frei von der religiösen Bindung.



Hans Holbein der Jüngere, Die Gesandten, 1533, Öl auf Holz, 207 x 209 cm, National Gallery, London

Die Bestimmung eines Kunstwerks als christliche Kunst ist in der Mehrzahl der Fälle gar nicht so einfach. Ist Hans Holbeins legendäres Gemälde «Die Gesandten» ein Werk der christlichen Kunst, weil der Auftraggeber erkennbar ein katholischer Christ bzw. Bischof war? Ist es ein Werk der christlichen Kunst, weil der Maler Hans Holbein ein evangelischer Christ aus der Schweiz war? Ist es ein Werk der christlichen Kunst, weil einige der Bilddetails (Kirchengesangbuch, Kruzifix) aus dem christlichen Kontext stammen? Ist es ein religiöses Werk, weil es unverkennbar dem *Memento mori* dient (Totenkopfschädel)? Oder überwiegt der säkulare Charakter in der Darstellung des Trivium und Quadrivium?

So sehr dieses Bild auch eine kirchenpolitische Aussage trägt,<sup>93</sup> so sehr ist es doch bei seiner angemessenen Wahrnehmung auf die ästhetische Konstruktion angewiesen, ja der religiöse Charakter tritt hinter die ästhetische Konstruktion zurück, ist allenfalls Subtext. Wer das Bild verstehen will, darf sich nicht auf das Thema «christliche Kunst» fixieren.

d) Peter Dabrock: «Alles ist erlaubt, aber ...»

Im Kontext der eingangs erwähnten Streitigkeiten um die gescheiterte Kunstausstellung in der Nürnberger Kulturkirche hat auch Peter Dabrock unter dem Titel »Alles ist erlaubt, aber ...« theologisch-ethische Überlegungen zu Freiheit und Grenzen der Kunst im kirchlichen und öffentlichen Raum vorgelegt.<sup>94</sup> Das ist natürlich keine grundsätzliche Auseinandersetzung im Sinne einer theologischen Ethik der Kunst, sondern ein anlassbezogener Text. Aber er zeigt m.E. gut auf, wo heute die «Freiheit und Grenzen der theologischen Theoriebildung zur Kunst» liegen.

Anders als Theolog:innen das wahrgenommen haben, ist die Absage der Ausstellung kein bundesweiter öffentlicher Skandal. Das renommierte *Kunstforum International* begnügt sich mit einer knappen neunzeiligen Wiedergabe der Pressemeldung. Es hebt einen möglichen Anlass für die Kritik heraus und verweist auf eine ununter-

Die Kirche St. Egidien in Nürnberg hatte die Ausstellung „Jesus liebt“ mit Werken ROSA VON PRAUNHEIMS geschlossen. Stein des Anstoßes war u. a. eine Darstellung von Benedikt XVI., „umgeben von homosexuellen Männern und einer Jesus-Figur, die diese ... zu segnen scheint“. Einige Tage später war die Ausstellung wieder zugänglich – allerdings nicht mehr in der Kirche, sondern in der Nürnberger Kreisgalerie. Im Oktober 2023 ist sie in München zu sehen, im Dezember in Hamburg.

brochene Ausstellungsreihe in der Folge der Absage. Eine besondere Haltung im Blick auf die Kirche ist nicht erkennbar, weil man mit dergleichen wohl gerechnet hatte. Insofern ist das Ganze im Blick auf die Folgen im Betriebssystem Kunst unspektakulär. Da hatte es ganz andere Verrisse und Aufregungen gegeben. Im Kunstforum International wird Rose von Praunheim allerdings vorrangig als wirkungsvoller Filmemacher und nicht als Bildender Künstler behandelt.<sup>95</sup> Für die Beurteilung der Ausstellung ist es aber wichtig zu wissen, wie der Auswahlprozess gelaufen ist. War es ein «Namedropping» (aber dann hätten eigentlich ganz andere Namen im Vordergrund stehen müssen), stand zunächst der Gedanke im Raum, sich mit Kirche und Queerem zu beschäftigen und dann kam man auf Praunheim? Ich weiß es nicht und bei Dabrock wird es auch nicht deutlich. Einsetzen kann man nun also nur dort, wo die Entscheidung für diesen Künstler an diesem Ort bereits gefallen ist.

Als nächstes steht ein Inszenierungskonzept auf dem Programm. Man kann Ausstellungen so oder so inszenieren. Man kann es auf einen Skandal ankommen lassen (sagen wir: eine Aktperformance am Altar), oder man kann Sexualität im Kirchenraum so zum Ausdruck kommen lassen wie sie seit 1000 Jahren, spätestens aber mit dem Barock zur Geltung kommt: offen und ungehört. Erst das prüde 19. Jahrhundert stellt das wieder in Frage. Am Inszenierungskonzept hängt vieles, hier entscheidet sich, was die Kurator:innen einbringen und riskieren. Man kann mit denselben Bildern eine Skandal-Ausstellung oder eine weithin wahrgenommene Kunst-Ausstellung machen. Hier deutet einiges darauf hin, dass der Skandal vorab zumindest gedanklich inkludiert war, man aber nicht mit einer derartigen Heftigkeit gerechnet hatte. Nicht einmal im Ansatz kann ich bei den Beschreibungen erkennen, was der Kirchenraum als Heterotop, als spezifischer Raum des Religiösen für eine Rolle gespielt hat. Hier scheint mir die Reflexion zu fehlen.

Wie Dabrock schildert, überschlagen sich unmittelbar nach der Eröffnung die Ereignisse. Das wundert mich insofern ein bisschen, als dass ich schon im Vorfeld der Ausstellung mit Protesten gerechnet hätte. Meiner Erfahrung als Kurator nach, gibt es schon viel früher lautstark artikulierte Bedenken. Der dann eintretende Shitstorm war ebenso erwartbar wie m.E. auch handelbar. Periodika wie IDEA lädt man als Kurator:innen vorher ein, damit diese nicht mit kleinbürgerlichen Vorurteilen, sondern mit künstlerischen Argumenten konfrontiert werden. So habe ich es jedenfalls immer gemacht. Jene, die aus dem Hass und dem Shitstorm ein gesellschaftspolitisches Modell gemacht haben, wird man weder erreichen, noch sie überzeugen können. Sie sind – egal was sie schreiben oder drohen – völlig uninteressant, man muss lernen, sie auszublenden.

Vor 40 Jahren veranstaltete das Marburger EKD-Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart unter der Leitung von Horst Schwebel eine Kunstaussstellung parallel zur Documenta in Kassel. Und natürlich waren da auch Kunstwerke dabei, die etwa das Abendmahl in homosexueller Perspektive darstellten. Das war 1985 noch ein großer Skandal (erst 1994 wurde § 175 gestrichen). Nach der Ausstellungseröffnung waren alle Kasseler Kirchen mit der Zahl «666» beschmiert, weil nach Ansicht einiger «frommer» Menschen diese Ausstellung ein Werk des Teufels war. Aber niemand dachte seitens der Veranstalter an eine Schließung der Ausstellung. Warum auch?<sup>96</sup> Man hat doch etwas zu vertreten, das man aufgibt, wenn man sich zurückzieht. Die Zahlen von 16 Emails und einem Brief pro Tag geben dazu auch gar keinen Anlass. Diese orchestrierten Proteste sind durchschaubar und lächerlich, niemand sollte sich dadurch von der Arbeit abhalten lassen.

Außerdem steht man gegenüber dem eingeladenen Künstler im Wort. Ich bin in voller Übereinstimmung mit Peter Dabrock, was diesen Aspekt der Ethik des Kuratierens betrifft. Man kann seine Bedenken vorab vortragen, aber nach der Einladung gilt es, solidarisch zu sein. Die nächste Frage, die Dabrock erörtert, ist die nach dem pornographischen Charakter der Werke.

*War die Ausstellung nun, wie es die Petition gegen sie anklagte, pornographisch oder nicht? Dies ist wichtig zu bedenken, weil daran geprüft werden kann, ob jenseits subjektiver Verunsicherung (auf die man eher seelsorglich eingehen sollte) religiöse Gefühle systematisch verletzt worden seien oder, juristisch gesprochen, der Vorwurf der Blasphemie einschlägig wird.*



Ich teile nicht einmal die Art der Formulierung der Fragestellung. Durch die Tatsache von Pornographie allein werden keine religiösen Gefühle verletzt, schon gar nicht stellt Pornographie (egal, was man darunter versteht) eine Blasphemie dar (Jes. 20,3). Selbstverständlich kann Pornographie im Kontext von Religion gezeigt werden. Die einzige Frage ist, was unter dem Aspekt des Jugendschutzes zu bedenken ist. Die Darstellung des Geschlechtsaktes ist in vielen Religionen üblich, hier sollten keine kleinbürgerlichen Moral-Vorstellungen religiös verklärt werden.

Den folgenden Abschnitt von Peter Dabrock verstehe ich als jemand, der sich mit Bildender Kunst beschäftigt, schlichtweg nicht.

*Aber was will die Ausstellung dann? Sie regt an, das schwierige – um nicht zu sagen schuldverstrickte, historisch betrachtet: mehrheitlich und über lange Zeiträume – toxische Verhältnis des Christentums zu Sexualität im Allgemeinen wie im Besonderen zu Sexualität, sexueller Identität, Orientierung und Praktiken von queeren Menschen zu bedenken, die nicht ins (hetero-)normative Raster passen. Vor dem Hintergrund dieser Vergegnungsgeschichte im Christentum macht es einen gewaltigen Unterschied, ob diese Ausstellung in einer Kirche, einer Kunstkirche stattfindet oder irgendwo – eben einer Galerie oder einer Schützenhalle. Nur in einer Kirche (zumindest einem kirchlichen Raum), und vor allem, wenn dieser Künstler von einer Kirchengemeinde eingeladen worden ist, erhält diese ihre ganz besondere Bedeutung – auch und gerade für die Kirche, die eigentlich durch die Bereitschaft des Künstlers in solchem geschichtlich belasteten Kontext ausstellen zu wollen, selbst beschenkt wird.*

Das hat mit Kunst als solcher im modernen Sinn überhaupt nichts zu tun und ist eine durch und durch kultur- und religionsgeschichtliche, um nicht zu sagen ethisch präfigurierte Fragestellung. Eine unter diesem Aspekt ausgestellte Kunst wäre eben keine autonome Kunst, sondern durch und durch zweckhaft. Angesichts des Totalitätscharakters eines Kunstwerks wären auch die differenzierten Ausstellungskontexte (Kirche oder Galerie) nur marginal bedeutsam. Nicht die Kunst, so schildert es Dabrock ja, interferiert mit der Kirche, sondern die Darstellungsgegenstände. Das ist ein vormodernes Bild von Kunst. Queere Künstler:innen können natürlich ihre Existenz zum außerästhetischen Material nehmen, um damit künstlerisch zu arbeiten. Das macht Michelangelo so, das macht Caravaggio so. Aber der Maßstab ist und bleibt ihre Kunst. In der Kirche und im allgemeinen Feuilleton fällt es heute immer noch

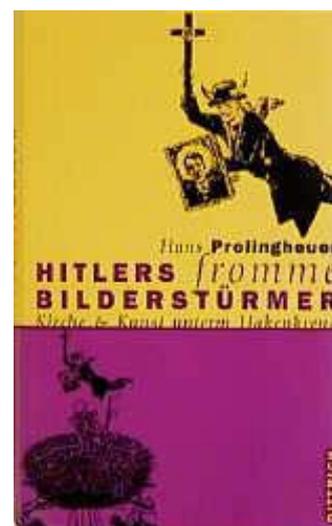


schwer, das zu differenzieren. Hier wird Kunst immer noch auf das Inhaltliche reduziert und das Ästhetische bzw. Künstlerische vernachlässigt. Das sollte nicht der Standard sein. Kunst ist kein Therapeutikum einer historisch bis ins 20. Jahrhundert in Sachen Sexualität versagt habenden Kirche. Die Welt und die Kirche werden auch nicht besser, wenn nun in der Kirche queere Kunstwerke ausgestellt werden – so wie sie auch nicht besser geworden ist, als in den Kirchen christliche Kunstwerke ausgestellt wurden.

Es kann eigentlich nur eine Frage geben: interessiert uns (als Veranstalter:innen) Rosa von Praunheim als Bildender Künstler oder interessiert uns dieser Bildende Künstler nur, weil er ein berühmter queerer Filmschaffender ist, der zugleich malt. Ich fürchte, ich kenne die Antwort darauf, aber es gefällt mir nicht, weil dann die Funktionalisierung notwendig dominiert.

Die juristischen Fragen, die Dabrock als erstes anspricht, sind aktuell wesentlich bedeutsamer geworden, als noch in meiner hauptaktiven Zeit zwischen 1980 und 2015. Damals spielten Fragen der Kunstfreiheit eine geringe Rolle. Man war in der Zeit der ästhetischen Kehre dieser Gesellschaft, Museen erschienen Politikern wie Lothar Späth wichtiger als Gleisanschlüsse und wenn einmal gegen Künstler wie Joseph Beuys protestiert wurde, ging es weniger um Art. 5,3 des Grundgesetzes als vielmehr um Fortschrittlichkeit oder nicht.

Das ist heute anders. Die Kunstfreiheit ist heute in Gefahr wie seit 90 Jahren nicht mehr. Deshalb reicht es m.E. auch nicht nur einfach zu sagen, wir müssen die Grundrechte gegeneinander abwägen. Zugespißt gesprochen: wer das sagt, hat die Kunstfreiheit bereits aufgegeben, er betrachtet sie unter dem Aspekt ihrer Begrenzung. Nein, man muss in diesen Debatten sofort und klar darlegen, warum die Väter und Mütter unserer Verfassung so entschieden Wert auf die Kunstfreiheit gelegt haben. Das war ihnen wichtig, weil sie erfahren hatten, was passiert, wenn die Obrigkeit die Kunst einschränkt, wenn es zur Säuberung der Kunsttempel kommt.<sup>97</sup> Und das gilt nicht nur für den Staat, sondern auch für die Kirche, denn diese hat sich – wie Hans Protingheuer in seinem Buch «Hitlers fromme Bilderstürmer» eindrücklich belegt hat – an diesen Einschränkungen massiv beteiligt.<sup>98</sup> Hier steht die Kirche gegenüber der Kunst bis heute in der Schuld. Die Kirche sollte daher an vorderster Front für die Kunstfreiheit nach Art. 5,3 des Grundgesetzes eintreten.



Dabrock schreibt dann weiter:

*Für die Zielperspektive „Alles ist erlaubt, nicht alles frommt“ (1. Kor. 6,12), ist ethisch zumindest darüber nachzudenken, ob und wie weit konkurrierenden Abwehrrechten anderer Personen Geltung verschafft werden kann.*

Auch das würde ich anders akzentuieren. Persönlich mache ich im Gespräch mit Künstler:innen immer den ersten Teil des Korinther-Zitates stark: «Alles ist erlaubt». Das glauben mir viele Künstler:innen zwar nicht, weil sie andere Erfahrungen mit der Kirche gemacht haben. Zumindest als Kurator glaube ich an diese Zusage. Aber auch der zweite Teil des Zitates gilt: «nicht alles frommt». Aber das gilt in einem anderen Sinn als Paulus es hier formuliert. Zunächst einmal muss es transformiert werden in ein ästhetisches Urteil: «nicht alles gefällt». Unbestritten, aber was folgt daraus? 1997 kuratierte ich eine Documenta-Begleitausstellung, bei der ich eine Künstlerin zeigte, die auf entschiedenen Protest von (kleinen) Teilen der Gemeinde stieß. Von Kirchenaustritten war die Rede und von demonstrativen Protesten am Eröffnungstag. Dabei war nur der Kirchenaltar mit Stahl und Erde monumental überbaut worden, der pseudo-expressionistische Christus war (zu recht) unter der Erde verschwunden. Aber die Künstlerin hatte eine Raumlösung geschaffen, die sowohl neuartig wie überzeugend war – nur eben nicht für jene, die am Vertrauten hingen. Sie protestierten entschieden – mit Argumenten, die ich kaum zu teilen vermochte.



Madeleine Dietz, Altarinstallation, 1997, Kassel Martinskirche in der Ausstellung «Inszenierung und Vergegenwärtigung»

Viele Jahre später ließ dieselbe Kirchengemeinde die gleiche Künstlerin dieselben Prinzipalstücke als dauerhafte Kirchenraumlösung entwickeln. Was aber heißt dann noch: «nicht alles frommt»? Dasselbe Werk, das 1997 einigen nicht «frommte», wurde dann viele Jahre später zum Frommen aller in der Kirche etabliert und steht bis heute im sonntäglichen Gebrauch da. Das «nicht alles frommt» ist eben eine sehr flexible Größe, die von Geschmack, Bürgerlichkeit und religiöser Biographie abhängt. Das sollte kein Argument für den Ausschluss von Kunst aus der Kirche sein. *Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen* – meinte Theodor W. Adorno schon 1947.<sup>99</sup> Wenn wir nur noch danach fragen, was den Menschen aktuell «frommt», kommt Kunst nicht zustande, es ist und bleibt dann Kitsch. Dabrock zitiert im Folgenden aus dem Kunstkonzept der ELKB folgenden Satz:

*„Kunst im Raum der Kirche fordert den Glauben durch ihre Positionen heraus oder stärkt ihn durch Form, Inhalt und Ästhetik der Kunstwerke. Kirche und Kunst schaffen so einen Raum dafür, dass Glaube lebendig bleibt und wach.“<sup>100</sup>*

Das ist von der ELKB durch und durch funktional gedacht. Wäre das die Aufgabe der Kunst in der Kirche, würde ich mich dafür als Kurator nicht hergeben. Quasi jedes Wort dieses Satzes widerspricht diametral dem Eigenverständnis der Kunst in der Moderne. Es ist wie ein Landbesitzer, der die Erntehelfer aus Polen freundlich begrüßt, aber doch nur ihre Arbeitskraft ausbeuten will. Dabrock liest den Abschnitt hermeneutisch freundlicher, aber meines Erachtens an der *intentio auctoris* vorbei. Der Satz ist adressiert an die kircheneigenen Leute, denen versichert werden soll, dass die Kunst zu etwas nützlich ist. Dann hat man das Spiel aber schon verloren.

Ich kann an dieser Stelle nur dringend empfehlen, den erfahrungsgesättigten Bericht zu lesen, den mein Bruder Jörg Mertin vor knapp einem Vierteljahrhundert in dieser Zeitschrift im Rückblick auf seine Ausstellungstätigkeiten geschrieben hat. Er trägt den bezeichnenden Titel: «Die Angst der Kirche vor der Gegenwart».<sup>101</sup> Darin zeigt sich, dass viele der von Dabrock geforderten vorausgreifenden Bemühungen vermutlich in die Irre gehen. Die Menschen in den Kirchen begreifen deren Gebäude als «ihre» Gebäude, in die nun fremde Mächte in der Gestalt der Kunst eingreifen. Dass sie diese aber immer schon als Teil der Gemeinde hätten begreifen müssen, verstehen sie nicht.

*«Ausstellungen werden als illegitime Besetzungen des Raumes erlebt. Ein fundamentales Gefühl der Kerngemeinde, nämlich das Heimat- und Besitzgefühl (wir sind hier zu Hause, das ist unsere Kirche und hier kennen wir uns aus) wird durch die Präsenz der Kunst erschüttert. Für manche Gemeindeglieder wird ihre Kirche durch die Kunst gleichsam entweiht, so dass sie während der Laufzeit einer Ausstellung nicht mehr am Gottesdienst teilnehmen.»<sup>102</sup>*

Die folgenden knappen Äußerungen von Dabrock über die Chancen einer Kulturkirche vermag ich deshalb nicht so optimistisch zu teilen. Ich glaube als reformierter Theologe nicht, dass Kirchenräume außerhalb ihres liturgischen Vollzuges besondere religiöse oder gar heilige Orte sind. Eine vorrangig als Kulturkirche geführte Kirche ist daher die schlechtere Lösung und kommt m.E. oft nur deshalb zustande, weil man statt Religion lieber Kultur betreibt. «Wenn die Vorsteher der Kirche den Bildern das Lehramt übertragen haben, so geschah das aus keinem anderen Grunde, als weil sie selber – stumm waren» schrieb Calvin schon vor knapp 500 Jahren in der Institutio. Besser sind Lösungen, bei denen Kunst und Religion auf der Höhe ihrer jeweiligen Einsatzbereiche ins Gespräch kommen. Es kann also nicht so sein, dass man bewusst Kunst queerer Künstler:innen ausstellt und erst danach auf die Idee kommt, man könne ja auch eine Diskussionsveranstaltung dazu machen. Völlig falsche Vorstellung von Dialog. Das Erste, was ich mit Gemeinden bespreche, wenn ich für sie Kunstaussstellungen kuratiere, ist die Notwendigkeit eines intensivierten religiösen Auftritts. Die Kirche kann und darf sich hinter der Kunst nicht verstecken – aber sie braucht es auch nicht. Die religionseigene Kultur seit 14.000 Jahren ist ebenso beeindruckend wie die bildnerische Kultur der Menschen seit 50.000 Jahren.

Zumindest theoretisch sind Religion und Kultur, Kirche und Kunst nicht im Krieg. Die Leistung fast aller Theolog:innen seit dem Zweiten Weltkrieg ist es, das zumindest herausgestellt zu haben. Egal ob wir Paul Tillich oder Karl Barth fragen, Kurt Marti oder Horst Schwebel, bei ihnen allen dominiert der bereichernde Charakter des Gesprächs auf Augenhöhe – den sie in ihren Biografien ja auch kultiviert haben. Es kann also nicht darum gehen, die (notwendigen) Konflikte in der Gemeinde zu vermeiden, es muss darum gehen, sie zu bearbeiten.



Weil ich es im Verlauf meiner Tätigkeit als Kurator kirchlicher Ausstellungen schon viel zu oft gehört habe, sei hier noch eine abschließende Notiz zu 1. Kor. 8 vorgetragen. Der Bibelvers argumentiert mit einem Machtgefälle. Auf der einen Seite die Mächtigen, Einflussreichen und Fortschrittlichen, auf der anderen Seite die Ohnmächtigen, die Einflusslosen und Rückwärtsorientierten. Diese Beschreibung trifft in der Gemeindegewirklichkeit so nicht zu. Jene, die dort laut im Namen ihrer Schwachheit protestieren sind mächtig – mächtiger jedenfalls als die ohnmächtigen Künstler:innen, die gegebenenfalls die Kirche wieder räumen müssen. Die Beleidigungen, Herabsetzungen, die Künstler:innen von denen erfahren müssen, die sich als Schwache im Gemeindegewirklichkeit inszenieren, um ihre Machtinteressen durchzusetzen, sind eben nicht tolerabel. Was habe ich mir schon alles anhören müssen, was Gemeindeglieder den Künstler:innen an Verdächtigungen und Unterstellungen entgegen schleudern. Mit den Künstler:innen kann man es eben machen. Diese sich auf 1. Kor. 8 beziehende rhetorische Figur ist falsch. Mit ihr konnte man um 1900 «welsche Kunst» wie die von Vincent van Gogh für deutsche Museen im Interesse der armen deutschen Maler abwehren, mit ihr konnte man 1933 bis 1945 expressionistische und nichtdeutsche Kunst im Interesse des armen deutschen Volkes abwehren, es ging immer um die benachteiligten Schwachen. «Ein wenig katholisieren» lassen sollte man die Gemeinde nicht, hier ist kirchenleitendes Handeln erforderlich. «Ein wenig katholisieren» wäre es auch, wenn wir alle Pfarrerinnen wieder abschaffen oder queeren Pfarrer:innen das Pfarramt verwehren wollten. Und wer meint, das sei doch etwas anderes als das Zulassen oder Nicht-Zulassen von Kunst, dem kann ich nur mit allem Nachdruck sagen: Nein, das ist es nicht! Er hat überhaupt nichts von den Aktionen der Nationalsozialisten gegenüber der Kunst verstanden, die die Eltern unserer Verfassung dazu brachten, der Kunst einen so bedeutenden Raum zuzuweisen. Und darum sind Konflikte wie in Nürnberg niemals(!) der Anlass, eine Ausstellung abubrechen, sondern vor allem eine Motivation „einen guten Kampf zu kämpfen“.



*«Die Konflikte um die Kunst sind als notwendiger und sinnvoller Bestandteil kirchlichen Lebens aufzufassen.*

*Gemeinschaft gibt es nur da, wo die Differenzen in ihr anerkannt sind, wo die Beteiligten lernen, einander zuzuhören und aufeinander einzugehen, obwohl sie ihre Differenzen deutlich empfinden.*

*Das lässt sich entwickeln, indem unvoreingenommene Kontakte zu interessierten und kompetenten Menschen außerhalb der engen Gemeindegrenzen zur Regel werden.»<sup>103</sup>*

Für diese Sätze braucht man keine spezifische theologische Ethik, sie sollten in der Kirche als allgemeine gelten. Die zu entwickelnden theologischen Gedanken bräuchten m.E. überhaupt keine spezifischen Erörterungen zur Kunst zu sein. Es reichen die Überlegungen zu Freiheit, Gastfreundschaft und Offenheit. Die bisherigen theologischen Ethiken erwiesen sich in ihrer historischen Gebundenheit eher als hinderlich.

*Vorläufige Bilanz: Eine theologische Ethik der Kunst brauchen wir nicht*

Theologische Ethiken der Kunst, insoweit sie darauf hinauslaufen, Grenzen festzulegen, die die Kunst nicht überschreiten darf und sei es auch nur im Rahmen der Ausstellung in einer Kirche, brauchen wir nicht. Es sind letztlich immer heteronome Akte gegenüber der Kunst, die mit deren Selbstverständnis und Selbstgesetzgebung nichts zu tun haben. Und auch das zugrunde liegende Verständnis von Dialog bleibt merkwürdig.

Allzu oft zeigen Theolog:innen dabei auch, dass sie ein unzureichendes Verständnis der Kunst, vor allem der Kunst der Moderne und der Gegenwart haben. Sie reden bzw. schreiben über einen Gegenstand, dessen Regeln sie nicht beherrschen. Sie legitimieren das, indem sie sich darauf zurückziehen, doch nur theologische Rahmenseetzungen vorzunehmen. Die sind aber nur mit Expertise dessen vorzunehmen, worauf sich die Rahmensetzung bezieht.



Nun wäre die mangelnde Kenntnis von Kunst bei den Theolog:innen noch kein hinreichendes Argument dafür, dass eine theologische Ethik der Kunst unter anderen Bedingungen nicht dennoch zumindest möglich wäre. Aber Thomas Lehnerer hat in seinen oben angeführten Äußerungen zu Kunst und Religion zu Recht darauf hingewiesen, dass grundsätzlich *alle* religiös-theologischen Bemühungen, Kunst zu verstehen, limitiert sind. Es ist m.a.W. nicht möglich, von der Theologie aus einfach *über* (statt mit der) Kunst zu reden. Das ist insofern bemerkenswert, als dass Lehnerer ja sowohl Künstler wie Theologe war. Aber er verstand dies – mit guten Gründen – als zu trennende Bereiche.

Nun kann man es der Theologie ja nicht verwehren, sich Gedanken darüber zu machen, welche Bedeutung die Kunst für den Menschen (und damit auch, aber nicht nur für die Theologie und die Religion) hat. Dass dabei aber so oft das Wort von der «Grenze» auftaucht, indiziert jedoch, dass es um mehr geht, als um eine theologische Erkenntnis oder Verhältnisbestimmung. Und noch auffälliger: es geht in aller Regel nicht um die Grenze der Theologie (gegenüber der Kunst), sondern im Regelfall um die Grenze, die die Kunst nicht überschreiten darf bzw. die man ihr setzen muss.

Eine theologische Ethik der Kunst ist m.E. dann sinnvoll, wenn sie die Gemeinde an die Notwendigkeit der Wahrnehmung der Künste erinnert: Kunst ist "die dem Menschen ursprünglich gegebene Verheißung dessen, was er werden soll". Insoweit theologische Ethik immer wieder daran erinnert, ist sie notwendig, sie wendet eine theologische Not. Insoweit sie sich aber allzu häufig eben nicht als solche Erinnerung konkretisiert, sondern sich als Grenzziehung inszeniert (als obsolete Warnung vor der Ästhetisierung der Lebenswelten), schadet sie eher. Sie offenbart einen Habitus, der meint, von einer bestimmten Position aus (der christlichen Theologie) über die Ordnung der Diskurse verfügen zu können. Das mag man machen, überzeugt aber immer weniger und führt zur Selbstghettoisierung von Theologie und Gemeinde.

## 6. Zur Rabenkrähe als theologischem Problem

Ein Problem der Rabenkrähe, insofern man sie als Metapher eines kulturtheologischen Programms nimmt, ist und bleibt, dass es bei ihr bloß um eine kulturelle Resteverwertung geht.<sup>104</sup> Worin die kulturellen Reste, die verwertet werden, bestehen, kann dabei von Fall zu Fall (soz. von Rabenkrähe zu Rabenkrähe) variieren.

Die meisten Rabenkrähen konzentrieren sich auf jene Reste, die in der gegenwärtigen Kultur dem entsprechen, was man aus der vermeintlich großen Zeit der eigenen Religion und der scheinbar engen Verbindung von Kunst und Religion in der Zeit zwischen 1000 und 1800 n.Chr. kennt. Also z.B. jene Reste christlicher Ikonographie, die unbestreitbar auch in der modernen und der zeitgenössischen Kunst ab und an weiterhin auftauchen. Das Problem dabei ist, dass diese «Reste» von Jahrzehnt zu Jahrzehnt weniger werden (vgl. dazu die oben dargestellte Tabelle des Vorkommens religiöser Themen in der Kunst im Verlauf der Jahrhunderte). In einer durch und durch säkularisierten Kultur gibt es immer weniger Anlässe, sich mit Sujets der christlichen Ikonographie auseinanderzusetzen, für die bildende Kunst ist sie keine Herausforderung mehr. Die christliche Ikonographie wandert zunächst vielleicht in die Populärkultur (Kinofilme, Musikvideos<sup>105</sup>) und dann in die Werbung<sup>106</sup> ab, um schließlich ganz zu verschwinden. Die Rabenkrähe verhungert quasi nach und nach.



Nun könnten Rabenkrähen auch danach schauen, was von denen, denen sie als Kulturfollower folgen, am meisten produziert (und vor allem auch rezipiert) wird und was davon vielleicht auch für den Lebensbereich der Rabenkrähen verwertbar ist. Wenn Taylor Swift weltweit viel Aufmerksamkeit erreicht, könnte man versuchen, an der knappen Ressource Aufmerksamkeit zu partizipieren, indem man



«Taylor-Swift-Gottesdienste» veranstaltet. Sich gemäß Lk 16, 21 von den Brosamen der Kulturindustrie zu nähren, macht das Programm vieler deutscher Kulturkirchen aus. Die Kirche ist dann eine normale Veranstalterin (sie gehört zur Kulturwirtschaft), aber mit einer «coolen Location», die als Resonanzraum von der religiösen Vorgeschichte als Kirchenraum zehrt. Solange die Kirche eine residuale Bedeutung hat, ist dies auch für die Kulturindustrie attraktiv, aber je mehr ungenutzte Kirchenräume auf dem Markt sind, desto unattraktiver wird das. Nun entsprechen derartige Gottesdienste einer langen Tradition anlassbezogener Ereignisse mit religiöser Rahmung: Königskrönungen, Schützenfeste, Feuerwehrhaus-Einweihungen, Weltmeisterschaften, Zirkusveranstaltungen etc. Kam früher dem Anlass die religiöse Weihe zu, so hat sich das heute umgedreht: nun bekommt der religiöse Ort seine Weihe vom säkularen Event. Aber auch dies ist auf absehbare Zeit ein Auslaufmodell.

1.300 Sitzplätze reserviert

**Taylor-Swift-Gottesdienste in Heidelberg bereits ausgebucht**

TANZPARTY "RAVE LIKE GOD"

**Erster Techno-Rave in Erfurter Predigerkirche**

**Gottesdienst mit Nina Hagen  
Buddha, Bibel und Bekenntnis**

Man kann aber auch andere kulturtheologische Rabenkrähe beobachten, die der Kultur existentielle Fragestellungen entnehmen wollen, um darauf theologische Antworten zu geben. Dieses Korrelations-Modell<sup>107</sup> von Paul Tillich, Karl Rahner und anderen funktioniert aber auch nur dann, wenn die Kultur und hier spezifisch die Kunst überhaupt Fragen aufwirft, die sie aus sich heraus nicht beantworten kann bzw. auf die sie noch keine befriedigenden Antworten liefern kann. Es zeichnet sich seit Jahrhunderten ab, dass dies nicht dem Selbstverständnis der Kunst entspricht. Folgt man der oben erwähnten Argumentation von Thomas Lehnerer («Die Grenze liegt in der simplen Tatsache, dass sich Kunst auf einem zunehmend identischen Feld ... als nicht-religiöses System entfaltet»), gibt es derartige Situationen also gar nicht, weil die Kunst alle Fragen aus sich heraus beantwortet. Die Theologie kann der Kunst dann nur einen genuin religiösen Charakter unterstellen, einen nur religiös zu begreifenden Grund in der Tiefe, um selbst gegenüber der Kunst agieren zu können, indem sie diesen Grund freilegt.<sup>108</sup> Das ist aber klassisches heteronomes Verhalten.



Die letzte zu besprechende Variante der Rabenkrähe macht das, was sie tut, wenigstens mit schlechtem Gewissen. Sie weiß um die Eigengesetzlichkeit der Kunst, macht sie aber für sich in einem sekundären Schritt (aber eingestandenermaßen heteronom) fruchtbar. Ich habe das vor knapp 40 Jahren in Abgrenzung von all dem allgemeinen Ikonoklasmus' der Rabenkrähen gegenüber der Kunst in der Kirche den «legitimen Ikonoklasmus» genannt.



*«Als 'legitimer' Ikonoklasmus lässt sich das Spannungsverhältnis zwischen Theologie und Kunst bezeichnen, in dem die theologische Hermeneutik ästhetische Erfahrung momentan stillstellt, um aus ihr Erkenntnisse für die Theologie zu gewinnen.»<sup>109</sup>*

Die Erläuterungen, die ich 1988 dazu geschrieben habe, würde ich heute nach vertiefter Kenntnis des Betriebssystems Kunst so nicht mehr formulieren (sie waren selbst noch zu sehr dem allgemeinen Ikonoklasmus der Theologie verhaftet<sup>110</sup>), aber ich würde gerne am seinerzeit formulierten Leitsatz festhalten. Es sollte möglich sein, das, was man im Rahmen der ästhetischen Erfahrung eines Werkes erkennt, theologisch fruchtbar zu machen.<sup>111</sup> Dazu muss man freilich den ästhetischen Erfahrungsprozess (zumindest temporär) unterbrechen. Man zieht heteronom Nutzen aus einem eigentlich autonom verlaufenden Prozess. «Legitim» erscheint mir das, wenn es als solches kenntlich gemacht wird. Deutlich hervorheben muss man dabei aber, dass dies nicht mehr Teil der Kunsterfahrung, sondern sekundäre Applikation ist. Besser aber wäre ein Umgang mit der zeitgenössischen Kunst, der auf alle diese Instrumentalisierungen und Funktionalisierungen verzichtet und die Kunst als solche mit zuvorkommender Gastfreundschaft in der Kirche begrüßt, weil wir hören wollen, was der auserwählte Fremde, der zu uns kommt, zu sagen oder zu zeigen hat.



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. dazu auch grundsätzlich Mertin, Andreas (1994): Die ästhetische Kritik der Ethik in Theodor W. Adornos "Minima Moralia". <http://www.amertin.de/aufsatz/1994/magister0.htm>.
- <sup>2</sup> Steiner, George (1990): Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München, S. 206.
- <sup>3</sup> Mertin, Andreas (2003): Und räumlich glaubet der Mensch. Der Glaube und seine Räume. In: Klie, Thomas (Hg.): Der Religion Raum geben. Kirchenpädagogik und religiöses Lernen. Münster, S. 51–76.
- <sup>4</sup> Foucault, Michel (2002): Andere Räume. In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais. 7. Aufl. Leipzig, S. 34–46.
- <sup>5</sup> Vgl. O'Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle. Inside the white cube. Berlin.
- <sup>6</sup> Vgl. Kunstforum International, 125: Betriebssystem Kunst (1994). Ruppichteroth.
- <sup>7</sup> Mertin, Andreas; Wendt, Karin (Hg.) (2002): Der freie Blick. Künstlerische Interventionen in den religiösen Raum. Ausstellungskatalog mit Arbeiten von Thom Barth, Bjørn Melhus, Nicola Stiglich. Kassel.
- <sup>8</sup> Vgl. dazu Benjamin, Walter (2003): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main.
- <sup>9</sup> Zit. nach [https://de.wikipedia.org/wiki/Das\\_Gastmahl\\_im\\_Hause\\_des\\_Levi#Geschichte](https://de.wikipedia.org/wiki/Das_Gastmahl_im_Hause_des_Levi#Geschichte)
- <sup>10</sup> Exemplarisch etwa Harald Duwes Abendmahl: [http://www.harald-duwe.de/allegorien\\_7.html](http://www.harald-duwe.de/allegorien_7.html)
- <sup>11</sup> Vgl. die Szene im Film Viridiana: <https://nunu.at/wp-content/uploads/2020/03/3-Viridiana.jpg>
- <sup>12</sup> Vgl. Max Ernst: [https://museenkoeln.de/portal/medien/img\\_bdwhi/2003\\_36.jpg](https://museenkoeln.de/portal/medien/img_bdwhi/2003_36.jpg)
- <sup>13</sup> Ich beziehe mich auf eine Ausstellungsreihe, die für die Diakonie durch Andreas Pitz realisiert wurde: Kunst trotz Armut (2007). Kunst trotz Demenz (2009). Kunst trotz Handicap (2015). Kunst trotz Ausgrenzung (2018).
- <sup>14</sup> Vgl. die Beiträge in Schwebel, Horst; Schmidt-Ropertz, Heinz Ulrich (Hg.) (1982): Abendmahl. Zeitgenössische Abendmahlsdarstellungen. Marburg.
- <sup>15</sup> Allerdings hat sich das Sujet der Kunst danach massiv geändert, weil viele – aber nicht alle – Künstler dem Vorbild von Leonardo da Vinci gefolgt sind.
- <sup>16</sup> Selbst dort, wo wie im Fall von Giotto, es der Kunst gelang, die Theologie vom Kopf auf die Beine zu stellen, musste dies der Theologie in einem 200 Jahre währenden Prozess abgerungen werden, bevor aus auch – durch Humanismus und Reformation – Allgemeingut wurde.
- <sup>17</sup> Kant, Immanuel (2009): Kritik der Urteilskraft. In: Werkausgabe. Frankfurt am Main.
- <sup>18</sup> Bourdieu, Pierre (2000): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main.
- <sup>19</sup> Wunn / Urban / Klein (2015): Götter - Gene - Genesis. Die Biologie der Religionsentstehung. Berlin.
- <sup>20</sup> Kierkegaard, Søren (1979): Entweder/Oder. Gütersloh.
- <sup>21</sup> Lyotard, Jean-François (1987): Der Widerstreit. München, S. 61.
- <sup>22</sup> Vgl. Mertin, Andreas (2020): Was bedeutet eine singuläre Fliege auf einem Kunstwerk? Notizen zu Weintrauben, Fliegen und Bilderrahmen. In: *tà katoptrizómena*, Jg. 22, H. 125. <https://www.theomag.de/125/am689.htm>.
- <sup>23</sup> Raphael, Max (1984): Zwiespalt zwischen Inhalt und Form. Picasso: Guernica. In: Raphael, Max: Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? The demands of art. Frankfurt am Main, S. 231–302.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 298f.
- <sup>25</sup> Adorno, Theodor W. (2002): Theses upon Art and Religion today. In: Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur (I–IV)*: Frankfurt am Main, S. 647–653. *«In einer Zeit wie heute, entzweierte durch Gruppenantagonismen und alle Arten sozialer Diskriminierungen, einer Zeit, in der positive Religion ebenso wie traditionelle Philosophie einen großen Teil ihrer Ausstrahlung auf die Massen verloren haben, ist für viele die Idee verlockend, dass die integrierende Kraft dieser Reiche an die Kunst übertragen worden sein soll. Kunst soll, wie es heißt, 'eine Botschaft übermitteln' von menschlicher Solidarität, brüderlicher Liebe, alles umfassender Universalität. Meiner Meinung nach kann der Wert dieser Ideen allein in ihrer inhärenten Wahrheit bestehen, nicht in ihrer sozialen Anwendbarkeit, und noch weniger in der Hinsicht, dass sie wirksam durch Kunst verbreitet werden. Mit anderen Worten, sich mit ihnen zu befassen, ist eine Angelegenheit autonomen philosophischen Denkens. Solche Ideen heute zum Gegenstand von Kunstwerken zu machen, wäre wenig besser als modernistische Wandmalereien von Heiligen oder Romane über zweifelhafte Wunder - die eigentlichen Gedanken der Philosophie würden verzerrt zu einer Art Wahlkampf-Slogan. Wenn man uns sagt, dass Kunst, Religion und Philosophie letztendlich identisch sind, vermag dies nicht die Ansicht zu rechtfertigen, Kunst solle philosophische Gedanken in sinnfällige Darstellungen umwandeln. Die vermutete Identität von Kunst, Religion und Philosophie, selbst wenn sie vorhanden wäre, ist so gänzlich abstrakt, dass sie praktisch auf nichts hinausläuft und bleibt beinahe so dürrig, wie die Binsenweisheiten, die in Sonntagsschulen und auf philharmonischen Treffen verkündet werden. Was wie hochfliegender Idealismus erscheint, bedeutet in Wirklichkeit die totale Schwächung aller infrage stehenden Gehalte, religiöse, philosophische und künstlerische.»*
- <sup>26</sup> Vgl. Luther, Henning (1999): Subjektwerdung zwischen Schwere und Leichtigkeit - (auch) eine ästhetische Aufgabe? In: Neuhaus, Dietrich; Mertin, Andreas (Hg.): *Wie in einem Spiegel. Begegnungen von Kunst, Religion, Theologie und Ästhetik*. Frankfurt / Hanau, S. 33–53.
- <sup>27</sup> Adorno, Theodor W. (1970): Vorschlag zur Ungüte. In: Adorno, Theodor W.: *Ohne Leitbild. Parva aethetica*. 4. Aufl. Frankfurt a.M., S. 52–59.
- <sup>28</sup> Rancière, Jacques (2008): *Ist Kunst widerständig?* Berlin.

- 
- <sup>29</sup> Mertin, Andreas (2022): Antisemitische Schatten über der documenta fifteen? Zur doppelten Politisierung der Kunst. In: *tà katoprizómena*, Jg. 24, H. 135. <https://www.theomag.de/135/am745.htm>. Mertin, Andreas (2022): Lehren aus der umstrittenen documenta fifteen. In: *tà katoprizómena*, Jg. 24, H. 139. <https://www.theomag.de/139/am765.htm>.
- <sup>30</sup> Expertengremium documenta fifteen (02.02.2023): Abschlussbericht Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der documenta fifteen. [https://www.documenta.de/files/230202\\_Abschlussbericht.pdf](https://www.documenta.de/files/230202_Abschlussbericht.pdf).
- <sup>31</sup> Anders, Günther (2020): Italien-Tagebuch 1954. Florenz. In: Anders, Günther: *Schriften zu Kunst und Film*. München, 307-329. «Die Kunstgeschichtler, in die ich hier hineinlaufe, sind ... in einem kindischen Bilderbuch-Stadium steckengeblieben. Man stelle sich einmal Leute vor, die im Jahre 2500, um das 20. Jahrhundert kennenzulernen, Klee und Picasso betrachten würden, statt die Öfen von Auschwitz oder statt jene Anlagen von Los Alamos, in denen Hiroshima vorbereitet wurde. Narren wären die. Und solche Narren sind wir, die wir hier gaffend herumstrolchen und uns einreden, die wahre Geschichte in den Kirchen und in den Museen finden zu können.»
- <sup>32</sup> Danto, Arthur Coleman (1991): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.
- <sup>33</sup> Luther, Martin (1883-2009): *Das Magnificat, verdeutscht und ausgelegt*. In: *D. Martin Luthers Werke*. Weimar, S. 546-601.
- <sup>34</sup> Vgl. Mertin, Andreas (2020): Hinterm Vorhang. Entweder-Oder: Die Kunst in den Händen ihrer Tugend-Wächter\*innen. In: *tà katoprizómena*, Jg. 22, H. 126. <https://www.theomag.de/126/am705.htm>.
- <sup>35</sup> Adorno, Theodor W. (2002): *Engagement*. In: Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur (I-IV)* Frankfurt am Main, S. 409-430, hier S. 413
- <sup>36</sup> Menke, Christoph (1988): *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt.
- <sup>37</sup> Vgl. Mertin, Andreas (2020): Äthiopier, Eunuch, Hofbeamter Erkundungen in Sachen Rassismus, Kunst, Kult, Hautfarbe und Bibel II. In: *tà katoprizómena*, Jg. 22, H. 126. <https://www.theomag.de/126/am703.htm>.
- <sup>38</sup> Schwebel, Horst (Hg.) (1985): *Die andere Eva. Wandlungen eines biblischen Frauenbildes*. Menden.
- <sup>39</sup> Honnef-Harling, Gabriele (1986): *Die andere EVA. Wandlungen eines biblischen Frauenbildes*. Ausstellungsbesprechung. In: *Kunstforum International*, H. 83.
- <sup>40</sup> Morineau, Camille (Hg.) (2009): *Elles ad centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne, Centre de Création Industrielle*; Paris
- <sup>41</sup> Funken, Peter (1990): *GegenwartEwigkeit*. In: Lischka, Gerhard Johann (Hg.): *Aktuelles Denken*. Köln: Verlag Kunstforum International (*Kunstforum International*, 108), S. 292.
- <sup>42</sup> Vgl. Mertin, Andreas (1998): *Holzwege. Zum Verhältnis von Theologie und Ästhetik in der Postmoderne*. In: *tà katoprizómena*, Jg. 1, H. 1. <http://www.theomag.de/01/am6.htm>.
- <sup>43</sup> Lehnerer, Thomas (1987): *Kunst - Selbstzweck und Totalität. Über die Autonomie der Kunst gegenüber der Religion*. In: *Kunst und Kirche*, H. 1, S. 39-41.
- <sup>44</sup> Lehnerer, Thomas (1987): *Abschwächung und Radikalisierung der Argumentation*. In: *Kunst und Kirche*, H. 3, S. 230.
- <sup>45</sup> Menke, Christoph (1988): *Die Souveränität der Kunst*. a.a.O., S. 9.
- <sup>46</sup> Scheer, Brigitte (1997): *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt. Pöltner, Günther (2008): *Philosophische Ästhetik*. Stuttgart.
- <sup>47</sup> Baxandall, Michael (2013): *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Berlin.
- <sup>48</sup> Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. 8/2020, München.
- <sup>49</sup> Dohmen, Christoph (1987): *Religion gegen Kunst. Liegen die Anfänge der Kunstfeindlichkeit in der Bibel?* In: Sternberg / Dohmen (Hg.): *... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch*. Würzburg, S. 11-23.
- <sup>50</sup> Vgl. Boer, Wietse de (2022): *Art in dispute. Catholic debates at the time of Trent : with an edition and translation of key documents*. Leiden, Boston: Brill (Brill's studies on art, art history, and intellectual history, volume 59). Zusammenfassend dazu die Rezension Gatarski, Theresa (2022): *Die vergessene Vorgeschichte. Neue Perspektiven auf das tridentinische Bilderdekret*. In: *Kunstchronik*, Jg. 75, H. 12, S. 609-614.
- <sup>51</sup> Marti, Kurt (1958): *Christus, die Befreiung der bildenden Künste zur Profanität*. In: *Ev. Theologie*, H. 8, 371-375.
- <sup>52</sup> Hofmann, Werner (1983): *Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion*. In: Hofmann, Werner (Hg.): *Luther und die Folgen für die Kunst*. Ausstellungskatalog. München, S. 23-71.
- <sup>53</sup> Mertin, Andreas (2017): *Reformierte Ästhetik*. In: Dreßler, Sabine; Mertin, Andreas (Hg.): *Einsichten. Zur Szenografie des reformierten Protestantismus*. Solingen, S. 12-31.
- <sup>54</sup> Boer, Wietse de (2022): *Art in dispute*, a.a.O., S. 61.
- <sup>55</sup> Adorno, Theodor W. (2016): *Ästhetische Theorie*. 6. Aufl. Frankfurt am Main. S. 106.
- <sup>56</sup> Jauß, Hans Robert (1991): *Über religiöse und ästhetische Erfahrung* (H. Belting, G. Steiner). In: *Merkur*, H. 45, S. 934-946: „Wenn sich an dieser Schwelle zur Moderne aber Dichtung und Kunst kühnlich an die Stelle des Sakralen setzen, ist ihre ästhetische Aura nicht mehr aus der Erfahrung religiöser Kunst erborgt, sondern dieser provokativ entgegengesetzt. Es handelt sich hier ... nicht um eine Profanierung des Sakralen, sondern umgekehrt: um eine Sakralisierung des Profanen“
- <sup>57</sup> Trillhaas, Wolfgang (1970): *Ethik*. 3., neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin. S. 291
- <sup>58</sup> Vgl. dazu die Erörterungen von Morel, J. (1975): *Säkularisierung und die Zukunft der Religionen*. In: Hanf, Theodor (Hg.): *Funk-Kolleg sozialer Wandel*. Frankfurt/M., S. 237-254. Morel nennt den Rückgang der Motive der christlichen Ikonographie „eines der packendsten Beispiele für die Wachablösung des Sakralen für das Profane“.
- <sup>59</sup> Mertin, Andreas (2025): *Die Schatten im Bild. Beobachtungen zu Kunstwerken des 19. Jahrhunderts*. In: *tà katoprizómena*, Jg. 27, H. 154. <https://www.theomag.de/154/pdf/am871.pdf>.
- <sup>60</sup> Sieht man einmal von den Nazarenern ab, die aber ja gerade nicht auf die Religion in den Bildern verzichteten.

- 
- <sup>61</sup> Wackenroder, Wilhelm Heinrich; Tieck, Ludwig (1997): *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart.
- <sup>62</sup> Johann Wolfgang von Goethe, "Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit": *«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 gebohnerte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben mir ein Gefühl der Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so 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.»*  
[https://www.deutschestextarchiv.de/goethe\\_leben02\\_1812/266](https://www.deutschestextarchiv.de/goethe_leben02_1812/266)
- <sup>63</sup> Schöne, Wolfgang (1957): Die Bildgeschichten der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst. In: Schöne / Kollwitz / Campenhausen (Hg.): *Das Gottesbild im Abendland*. Witten, S. 7–56.
- <sup>64</sup> Seine Ethik erscheint in der Erstauflage 1959, in der überarbeiteten Form dann 1970. Vom Kitsch in der zeitgenössischen Kunst kann da keine Rede sein. Wenn er sich auf das 19. Jahrhundert bezieht, so kann er jedenfalls nicht den Naturalismus oder den Realismus meinen, die sich ja dezidiert vom Religiösen abwenden, aber gerade nicht kitsch-verdächtig sind.
- <sup>65</sup> Egenter, Richard (1962): *Kitsch und Christenleben*. Würzburg.
- <sup>66</sup> Müller, Ernst (1998): Beraubung oder Erschleichung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung. In: Herrmann, Jörg; Mertin, Andreas; Valtink, Eveline (Hg.): *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*. München, S. 144–164. Sowie Müller, Ernst (2004): *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*. Berlin.
- <sup>67</sup> Barth, Karl (1978): *Ethik 2. Vorlesung* Münster WS 1928/29, Bonn, WS 1930/31. Zürich.
- <sup>68</sup> Vgl. zum Folgenden Mertin, Andreas (1999): Kunst als kritisches Spiel. Karl Barths Äußerungen zur Kunst. In: *tà katoptrizómena*, Jg. 1, H. 2. <http://www.theomag.de/02/am9f.htm>.
- <sup>69</sup> Fremgen, Leo (1942): *Kunst und Schöpfung. Ethik der Kunst*. Gütersloh
- <sup>70</sup> Er wird auch nichts dazulernen, wie eine Meldung des SPIEGEL vom 31.12.1967 zeigt. Dort wird davon berichtet, dass Fremgen in seiner Kirche das erste kircheninterne „Happening“ veranstaltet habe, in dessen Verlauf er Schriften der katholischen Kirche in einer Feuerschale verbrannt habe. Das hat er sicher – auch wenn er sich dabei auf Luther berief – bei seinen nationalsozialistischen Lehrmeistern und ihren Bücherverbrennungen gelernt.
- <sup>71</sup> Vgl. dazu Mertin, Andreas (2011): Gott oder Satan? Kunst-Diskurse vor 1950. Teil I. In: *tà katoptrizómena*, Jg. 13, H. 71. <https://www.theomag.de/71/am350.htm>.
- <sup>72</sup> Trillhaas, Wolfgang (1970): *Ethik*. 3., neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin.
- <sup>73</sup> Ebd., S. 275.
- <sup>74</sup> Da war schon Albrecht Dürer mit seinem berühmten Selbstporträt weiter, er setzte sich kühn an die Stelle des Schöpfers.
- <sup>75</sup> Kemp, Wolfgang (Hg.) (1985): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln
- <sup>76</sup> Adorno, Theodor W. (2016): *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 26f.
- <sup>77</sup> Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977
- <sup>78</sup> Adorno, Theodor W. (2016): *Ästhetische Theorie*. A.a.O., S. 27.
- <sup>79</sup> Vgl. u.a. Mertin, Andreas (2013): Am Anfang. Chauvet und die Folgen. In: *tà katoptrizómena*, Jg. 15, H. 81. <https://www.theomag.de/81/am422.htm>.
- <sup>80</sup> Vgl. dazu Yad Vashem, Martyrs' and Heroes' Remembrance Authority (Hg.) (1982): *Testimony, art of the Holocaust*. Jerusalem.
- <sup>81</sup> Vgl. Oelmüller, Willi (Hg.) (1982): *Kolloquium Kunst und Philosophie 2. Ästhetischer Schein*. Paderborn.
- <sup>82</sup> Trillhaas, Ethik, a.a.O., S. 278f.
- <sup>83</sup> Arendt, Hannah (2010): *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. 5. Aufl. Unter Mitarbeit von Brigitte Granzow und Hans Mommsen. München
- <sup>84</sup> In einem strengen Sinn wird dieser Raum eben auch durch einen Fußabdruck auf Lehm Boden erzeugt, weil auch er die später darauf Stoßenden fragen lässt, aber es „nur“ ein Fußabdruck oder eine symbolische Codierung, eine Spur ist.
- <sup>85</sup> Sedlmayr, Hans (1948): *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg
- <sup>86</sup> Vgl. Wyss, Beat (1985): *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*. München.
- <sup>87</sup> Vgl. wie auch oben schon zitiert Luther, Henning (1999): *Subjektwerdung zwischen Schwere und Leichtigkeit - (auch) eine ästhetische Aufgabe?* A.a.O.
- <sup>88</sup> <https://www.dwds.de/wb/Vorform>
- <sup>89</sup> Vgl. dazu Bubner, Rüdiger (1989): Zur Analyse ästhetischer Erfahrung. In: Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M., S. 53–69.
- <sup>90</sup> Trillhaas, Ethik, a.a.O., S. 291
- <sup>91</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik*. Band I. Frankfurt am Main, S. 142
- <sup>92</sup> Vgl. dazu Göttler, Christine; Jezler, Peter (1987): Das Erlöschen des Fegefeuers und der Zusammenbruch der Auftraggeberschaft für sakrale Kunst. In: Sternberg, Thomas; Dohmen, Christoph (Hg.): *... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch*. Würzburg: Echter, S. 119–148.

- 
- <sup>93</sup> Vgl. dazu Mertin, Andreas (2016): Das Gesangbuch der Gesandten. Eine kirchenmusikpolitische Erkundung. In: *tà katoptrizómena*, Jg. 18, H. 103. <https://www.theomag.de/103/am552.htm>.
- <sup>94</sup> Dabrock, Peter (2025): »Alles ist erlaubt, aber ...«. Freiheit und Grenzen der Kunst im kirchlichen und öffentlichen Raum. In: *Deutsches Pfarrerblatt*, H. 5.
- <sup>95</sup> Aktuell gehört er nicht zu den besten 10.000 Bildenden Künstlern der Welt.
- <sup>96</sup> Noch 2008 ließ freilich Kardinal Schönborn in Wien dieses Kunstwerk von Hrdlicka aus dem Dommuseum entfernen, weil er es nicht akzeptieren konnte. Dabei gehörte es da schon seit Jahrzehnten zur Sammlung des katholischen Theologen Günter Rombold.
- <sup>97</sup> Willrich, Wolfgang (1937): Säuberung des Kunsttempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art. München
- <sup>98</sup> Vgl. Prolingheuer, Hans (2001): *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz*. Berlin
- <sup>99</sup> Adorno, Theodor W. (1951): *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. 1. - 3. Tsd. Berlin
- <sup>100</sup> <https://kunst.bayern-evangelisch.de/kunstkonzeption-der-elkb.php> (zuletzt abgerufen am 10.04.2025)
- <sup>101</sup> Mertin, Jörg (2001): Die Angst der Kirche vor der Gegenwart. In: *tà katoptrizómena*, Jg. 3, H. 9. <https://www.theomag.de/09/jm1.htm>.
- <sup>102</sup> Ebd.
- <sup>103</sup> Ebd.
- <sup>104</sup> Das koinzidiert mit Karl Barths Kritik des Kulturprotestantismus. Barth kritisierte am Kulturprotestantismus hauptsächlich dessen Vermischung von christlichem Glauben mit kulturellen Werten und menschlichen Ideen, was seiner Meinung nach zu einer Verflachung und Entleerung des christlichen Glaubens führte. Er sah darin eine Verwechslung von Gottes Offenbarung mit menschlichen Interpretationen und eine Reduktion des Evangeliums auf eine bloße Kulturreligion.
- <sup>105</sup> Mertin, Andreas (1999): *Videoclips im Religionsunterricht. Eine praktische Anleitung zur Arbeit mit Musikvideos*. Göttingen
- <sup>106</sup> Mertin, Andreas; Futterlieb, Hartmut (2001): *Werbung als Thema des Religionsunterrichts*. Göttingen
- <sup>107</sup> Vgl. Stefan Heil, Art. Korrelation, *Das wissenschaftlich-religionspädagogische Lexikon im Internet (WiReLex)* <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/100015/>
- <sup>108</sup> «Korrelation bedeutet bei Tillich daher, die existentialen Fragen des Menschen aufzudecken, da darin bereits die christliche Antwort enthalten ist. So ist → Religion nach Tillich „überall zu Haus, nämlich in der Tiefe aller Funktionen des menschlichen Geisteslebens. Die Religion ist die Tiefendimension, sie ist die Dimension der Tiefe in der Totalität des menschlichen Geistes“ (Tillich, 1964 [GW 5], 40). Theologie hat nach Tillich demnach eine hermeneutisch rekonstruktive Funktion: Korrelationen sind bereits vorhanden und müssen aufgedeckt werden.»
- <sup>109</sup> Mertin, Andreas (1988): Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung. In: Mertin, Andreas; Schwebel, Horst (Hg.): *Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation*. Frankfurt am Main, S. 146–168. Online *tà katoptrizómena*, Jg. 3, H. 9. <http://www.theomag.de/09/am1.htm>.
- <sup>110</sup> Meine Überlegungen waren schlicht noch zu funktional bzw. instrumentell orientiert. Es ging um den „Nutzen“ ästhetischer Erfahrung für Theologie und Kirche. Wenn man aber so fragt, ist man schon auf dem Holzweg. Kunst ist in sich zweckhaft.
- <sup>111</sup> Das ist keinesfalls Aufgabe oder Funktion der Kunst, sondern nur eine außerästhetische Möglichkeit des Umgangs mit den angesichts der Kunst gemachten Erfahrungen.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Kunst – Theologie – Ethik. Ein vermintes Gelände, *tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Ausgabe 156 – Thomas Müntzer / Kunst und Ethik, erschienen 01.08.2025

<https://www.theomag.de/156/pdf/am880.pdf>