Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Nur ein theo-ästhetisches Missverständnis?

Ein kritisches close reading

Von Andreas Mertin

Der protestantische Raum

Was ist eigentlich für protestantische Räume typisch? Es ist, so würde zumindest ich es vertreten, *die Geste des weißen Raumes*.[1] Evangelische Räume sind in aller Regel als White Cubes kenntlich. Verglichen mit der Erscheinungsform vorreformatorischer Räume, die mit zahlreichen Seitenaltären und entsprechenden Altarbildern und oft auch hunderten von Kastenaltären ausgestattet waren, ist nicht nur der reformierte, sondern auch der lutherische Kirchenraum ein außerordentlich reduzierter Raum.[2] So es überhaupt noch Altarbilder gibt, sind sie auf ihre ästhetische und kulturgeschichtliche, also museale Funktion begrenzt. Im Kosmos des Protestantismus haben Bilder keine Heilsbedeutung (so wie sie inzwischen im Katholischen auch keine Heilsbedeutung mehr haben[3]). Man kann sie kulturgeschichtlich und ästhetisch goutieren, aber sie haben keine religiöse Wirkung.



Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

83

Die Geste des weißen Raumes

White Cube – oder: Gibt es eine Szenografie reformierten Glaubens?

Andreas Mertin

Andreas Mertin ist Kulturwissenschaftler u. Publizist und war Kurator der documenta-Begleitausstellungen der Ev. Kirche. Er ist verantwortl. Herausgeber des Magazins für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik.

Er hat mehrere Bücher und zahlreiche Aufsätze zum Thema "Theologie, Ästhetik und Kunst" und zur kulturhermeneutischen Erschließung der Populärkultur geschrieben.

Wenn man über die Bedeutung des weißen Raumes in der reformierten Tradition spricht, kommen in der Regel auch von Vertretern der Gemeinden selbst apologetische Argumente. Im besten Falle begründet man den weißen Raum unter Verweis auf die Tradition mit der erforderlichen Konzentration auf das Wort Gottes bzw. auf die Predigt. Normalerweise entschuldigt man sich aber eher für die zurückhaltende Gestaltung der reformierten Räumlichkeiten, so als ob hier ein kulturelles und/oder sinnliches *Defizit* vorläge.[1]

Dass es aber *substantielle* Gründe für diese Raumgestaltung geben könnte, die nicht nur historisch, nicht nur theologisch,[2] sondern ganz konkret in der *Ästhetik* des Raumes begründet sind und die aus der ästhetischen Sache heraus den *White Cube* auch für die Gestaltwerdung des reformierten Glaubens nahe legen, wird viel zu selten beachtet und argumentativ vertreten. Solche theoästhetischen Argumente findet man aber ganz selbstverständlich in der Auseinandersetzung mit der Kunst der Zisterzienser und selbst der Kunstphilosophie Karls des Großen[3]. Das ist in der Sache aber gar nicht einzusehen, denn der Entscheidung der Reformierten liegt meines Erachtens *mehr* zugrunde als nur der negative Aspekt der Verweigerung und der Unterlassung prunkvoller Kirchenausstattungen (den man ja mit den Zisterziensern oder anderen Armutsbewegungen des Mittelalters teilt).

Mit anderen Worten, es geht darum die Entscheidung für diese spezifische Raumgestaltung positiv zu beschreiben, als eine sich aus der religiösen Überzeugung entwickelnde Ausdrucksform, die nicht nur auf etwas verzichtet, sondern etwas formt.[4]

1

Dezidiert formuliert auch Martin Luther in den Invokavit-Predigten 1522[4], dass die Bilder unnötig seien, sie dürften nicht angebetet werden. «*Allhier müssen wir bekennen, dass man Bilder haben und machen kann, aber anbeten sollen wir sie nicht, und wenn man sie anbetet, so soll man sie zerreißen und abtun.*» Grundsätzlich (sagt der Pädagoge Luther) solle man jedoch Rücksicht auf jene nehmen, die mit den Bildern großgeworden seien, aber das sei eine zeitlich begrenzte Übergangsphase: «*Deshalb sollte man es gepredigt haben, wie Bilder nichts wären, man täte Gott keinen Dienst daran, wenn man die aufrichte: so würden sie wohl von selbst vergehen.*»

Im musealen Bereich gibt es einen ähnlichen, zeitlich freilich deutlich später stattfindenden ästhetischen Bruch, nämlich jenen von der Salonhängung (die man in ihrer Wirkung heute am besten im Palazzo Pitti in Florenz studieren kann oder auch auf den Gemälden von David Tenier) zur reduzierten Gestaltung im Sinne des erst im 20. Jahrhundert so genannten White Cube. Und anders als es der Name nahelegt, muss ein *White Cube* keinesfalls weiß sein, er kann auch rot, blau oder grün sein.[5] Es kommt nur darauf an, dass er den Betrachtenden dabei hilft, sich auf das Einzelbild zu fokussieren und nicht eine Masse neben- und übereinander hängender Bilder zumutet, die sich gegenseitig im Rahmen der ästhetischen Erfahrung ins Gehege kommen.

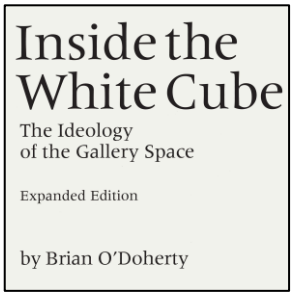




Protestantische Flagellanten

Es gibt in Raumfragen jedoch eine geradezu selbstquälerische protestantische Haltung, die mich fast schon an das Flagellantentum erinnert – und mich auch sehr ärgert.[6] Da peinigt man sich in Raumfragen mit Zuschreibungen, die keinesfalls der protestantischen Raumtheologie entsprechen. Es sind in der Regel Anbiederungen an das, was man für den Geist der Zeit hält, oftmals jedoch verbunden mit einem Hang zu einem vorreformatorischem re-katholisierenden Gepräge. So wird dann gerne betont, die evangelische *Kirche sei doch kein Museum* und neuerdings auch, die *Kirche sei beileibe kein White Cube*.

Museen und White Cubes, so schließe ich daraus, müssen in dieser religiös verkümmerten Perspektive etwas ganz Schreckliches, jedenfalls etwas ganz und gar Unreligiöses sein. Und man merkt gar nicht, wie sehr man damit über seine eigene intellektuelle und kulturelle Verarmung Auskunft gibt. Zunächst könnte man sich ja darauf beschränken, zu sagen, Kirchenräume seien dem Museum zumindest darin verwandt, dass beide Heterotope sind (jedenfalls nach Michel Foucault[7]). Schließlich wird in jeder religiös genutzten Kirche das Bewahrenswerte der Menschheit reflektiert und hervorgehoben. Das ist die Aufgabe aller Heterotope, auch von Museen und Kirchen. Protestant:innen könnten zudem betonen, dass aus ihrer Sicht die Kirche keinesfalls heilig, sondern nur die Umfriedung eines für Gottesdienst und Gebet gedachten Raumes sei (so jedenfalls Fr. D. Schleiermacher[8]). Man versuche deshalb Kirchenräume in Zusammenarbeit mit Architekt:innen so zu gestalten, dass sie religiöse Kon-Zentration um Schrift, Predigt und Gebet ermöglichen. Das habe dann vor 50 Jahren der Künstler und Kunstschriftsteller Brian O'Doherty in seinem Text «Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space» für die Kunst fruchtbar gemacht.[9] Das ist ja das Faszinierende, dass O'Doherty die weiße Zelle (nein, keine Gefängniszelle, sondern den religiösen Raum) als religiöse Erscheinung begriffen hat und dann versuchte, dieses genuin religiöse Phänomen auf die moderne Galeriegestaltung zu übertragen. Erst die Klosterzelle, dann die Galerie.





Franz Hegi (1774-1850), Die Wasserkirche in Zürich
Erst Kirche, dann Bibliothek, Museum und Galerie
heute wieder City-Kirche, aber seit 1528 immer ein White Cube

Einige protestantische Flagellanten sagen exakt das Gegenteil:

> *Kirchenräume sind geprägte Räume: Architektur, Bild- und Raumausstattung und liturgische Vollzüge setzen einen symbolischen wie atmosphärischen Rahmen. Sie sind keine White Cubes. [Hannes Langbein]*[10]

Darauf muss man erst einmal kommen. Das Paradoxe daran ist, dass die Charakterisierungen des religiösen Raumes ja auch für die Galerie zutreffen. Auch sie ist durch Architektur, Bild- und Raumausstattung, Atmosphäre und liturgische Vollzüge bestimmt und ist dennoch ein White Cube. Wer je bei einer Vernissage war, weiß das. Es ist paradox: Da schreibt ein Künstler vor 50 Jahren, Galerien erschienen ihm wie religiöse Räume (wie White Cubes) und ein Protestant antwortet: Damit haben wir es nicht so, wir wollen lieber – und hier übertreibe ich zugestandenermaßen – barocke Unterhaltung oder noch besser: katholische Räume wie vor dem II. Vatikanum, voller Bilder und Ablenkung, vielleicht auch noch Weihrauch: ein echter Jurassic Park.[11]

Nun ist an dieser evangelischen Raumbeschreibung ja wenig korrekt.[12] Der Protestantismus ist – nicht zuletzt in seiner reformierten Prägung (und das ist weltweit die Majorität im Protestantismus) – kulturell bedeutsam geworden, weil er den Bildkult[13] als Rahmung religiöser Vollzüge rigoros bekämpft hat. Zumindest in unierten Kirchen sollte das allen Pfarrer:innen bewusst sein. **Bilder sind kein Rahmen für den Glauben der Protestanten.** Man könnte akzentuiert im Doppelsinn des Satzes sagen: In der Kunst finden Protestanten keine Rahmen[14], für sie sind es offene Kunstwerke.[15] Bilder gewähren vor allem kein Heil. Protestanten halten Bilder für ganz und gar frei[16], und das heißt autonom, sie stehen einfach für sich selbst. Diese Erkenntnis wurde zusammen mit den Künstler:innen seit der Reformation über 500 Jahre erkämpft und durchgesetzt.[17] Erstmals formuliert hatte sie freilich schon Karl der Große in den Libri Carolini.[18]

Luthers Raumtheologie

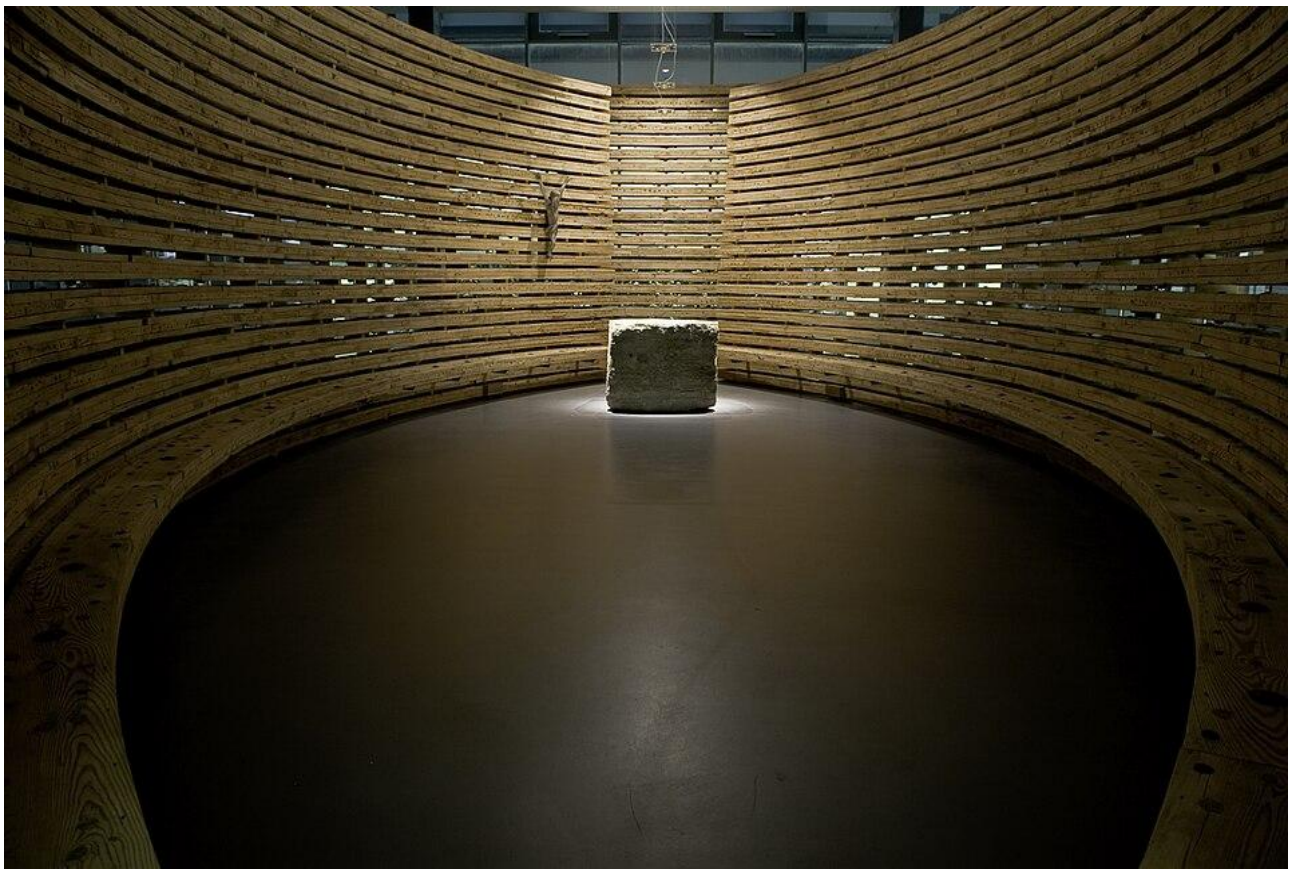
Und Kirchenräume sind aus protestantischer Sicht auch keinesfalls konstitutiv *geprägte Räume*. Es sind genutzte Räume, durch Gebrauchsspuren gekennzeichnete Räume, aber nicht durch Religion geprägte Räume.[19] Martin Luthers polemischer Satz, man könne auch im Saustall predigen, ist eine tiefe protestantische Einsicht. Der, der keinen Platz in der Herberge hatte, bedarf keiner besonderen architektonischen Rahmungen, um sich bemerkbar zu machen. Ich habe es in tà katoptrizómena schon oft zitiert, wiederhole es aber an dieser Stelle gerne noch einmal:

> *„Denn wahrhaftig, die christliche Kirche auf Erden verfügt über keine größere, wirksamere Macht als dieses allgemeine Gebet, das alles aufnimmt, was ihr zustoßen kann. Das weiß* ***der böse Geist*** *wohl. Darum tut er auch alles, was er kann, um dieses Gebet zu verhindern. Da* ***lässt*** *er* ***uns hübsche Kirchen bauen****, viel stiften, pfeifen, lesen und singen, viele Messen halten und ein maßloses Gepränge treiben; dafür ist ihm nichts zu schade.* ***Ja, er hilft noch dazu, dass wir ein solches Treiben für das Beste halten und uns einbilden, wir hätten's damit wohl ausgerichtet.*** *Aber dass dieses allgemeine, starke, fruchtbare Kirchengebet daneben untergeht und wegen solchen Blendwerks unvermerkt unterbleibt:* ***Da hat er erreicht, was er sucht!*** *Denn wenn das Gebet darniederliegt, wird ihm niemand mehr etwas nehmen, auch niemand wider stehen. Wo er aber gewahr würde, dass wir dieses Gebet üben wollten, wenn es gleich unter einem Strohdach wäre oder in einem* ***Saustall****, würde er es ganz sicher nicht hingehen lassen, sondern sich weit mehr vor diesem* ***Saustall*** *fürchten als vor allen hohen, großen, schönen Kirchen, Türmen, Glocken, wo immer sie sein mögen, wenn nur solches Gebet nicht drin wäre!* ***Es liegt gewiss nicht an den Stätten oder Gebäuden, in denen wir zusammenkommen****, sondern allein an diesem unüberwindlichen Gebet: daran, dass wir dies in rechter Weise zusammentun und vor Gott kommen lassen."*[20]



Soweit die *vox ipsissima* Martin Luthers. Und wenn man das liest, dann wird einem schlagartig klar, dass der White Cube eigentlich der perfekte Raum ist, um das Gebet durchzuführen, es ist die Erfüllung von Martin Luthers Traum vom rechten Gottesdienst. Die architektonische Gestaltung soll alles vermeiden, was dem Gebet abträglich ist, was die Augen schweifen lässt und bloß Unterhaltung ist. Da ist Martin Luther ganz in den Spuren der großen Zisterzienser.[21] Denn als sich an den Kirchenportalen und Kapitellen romanischer Kirchen symbolische Naturdarstellungen und vor allem auch Darstellungen von Dämonen verbreiteten, beklagte sich Bernhard von Clairvaux (1091-1153) in einem Brief an den Abt Wilhelm, *die Vielfalt der verschiedenen Formen ist so reich und so seltsam, dass es angenehmer dünkt, in den Marmorsteinen als in den Büchern zu lesen und man den Tag lieber damit verbringt, alle diese Einzelheiten zu bewundern, als über Gottes Gebot nachzudenken*[22]. Was Bernhard feststellt, ist, dass die ästhetische Erfahrung sich nicht in den Grenzen der 'religiösen Vernunft' halten lässt, dass sie vielmehr die religiöse transzendiert, dass die 'concupiscentia oculorum' eine größere Faszination ausübt als die Meditation über das Wort Gottes.[23] Deshalb empfehlen die Zisterzienser sozusagen den White Cube, den einfachen, schlichten reduzierten Raum, der die Kon-Zentration auf das Wesentliche ermöglicht.

Und auch die zeitgenössischen theo-ästhetischen Lösungen der religiösen Raumfragen tendieren in diese Richtung, wie sich nicht zuletzt an der katholischen Communio-Theologie ablesen lässt[24] oder am Kapellenbau von Susanne Tunn im Klinikum Minden:



Kapelle Klinikum Minden, Innenraum, 2008 (Gestaltung Susanne Tunn)
Foto von Irma006 -, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17637921

Kirchenraum und White Cube

Nun hat Hannes Langbein, der protestantische Pferrer, der den White Cube Charakter des Kirchenraumes bestreitet, das sich ja nicht alleine ausgedacht, es ist zugleich die Programmatik derer, die die Manifesta 16 veranstalten. So sagt eine der Kuratorinnen:

> *„Eine Kirche ist weder ein White Cube noch ein Museum. Es handelt sich um einen ganz bestimmten Innenraum. Man musste sich mit ihrer Architektur, ihrem Licht, ihrer Akustik und ihrer Bedeutungsebene auseinandersetzen." [Anda Rottenberg].*[25]

Nun kann man als Kunsthistorikerin persönlich dieser Meinung sein, nur ist auch daran nahezu alles fraglich.[26] Allein schon die merkwürdig verallgemeinernde Rede von «eine Kirche ist …» erscheint mir als höchst unterkomplex. «Eine Kirche» als Gattungsgröße gibt es nicht. Von den Hauskirchen der frühen Christen, die sich von Wohnräumen eben nicht unterschieden, über die Kirchen im ersten Jahrtausend, die in den Trutzbauten der Romanik kulminierten, von der Filigranität der gotischen Kathedralen bis zu den barocken Gestaltungen, vom strengen Klassizismus bis zu den funktionalen Gemeindezentren des 20. Jahrhunderts ist die Bandbreite von «Kirchengebäude» extrem groß und es lässt sich keinesfalls ein gemeinsamer Nenner dieser Form finden – außer der Tatsache, dass sie eben für den Gottesdienst genutzt werden können.[27] Aber das gilt eben auch für den Saustall.

Die Geschichte der christlich-jüdischen Religion kann in einem gewissen Sinne durchaus als eine Geschichte empirisch beschreibbarer „religiöser Räume" gelesen werden. Auf diese Weise entsteht am Beispiel der Baukunst eine Physiognomie religiöser Raumkultur.[28] Vom „flexiblen Wohnen der Erzväter", den „Wahrzeichen Ägyptens" und dem „Panorama Libanons", über den „Genius Loci der Antike" und die gotische „Charakterschrift des Mittelalters" sowie den „neuen Illuminationen" der Renaissance bis hin zu den „Stadtgesichtern der (Post)Moderne" lässt sich ein faszinierendes Bild menschlicher Religionsgeschichte entwerfen: *mit Säulen, Mauern, Dächern und Leerräumen schreibt die inkarnierte Vernunft ihre geschichtliche Behausung in der Doppelung fester und beweglicher Züge [Klaas Huizing].*[29] Während jedoch die beweglichen Züge als jeweils Neues leicht zu eruieren sind, sind die festen Züge umso schwerer wahrzunehmen. Man findet kaum eine beschreibbare Invariante religiösen Bauens, die von den Zelten der Erzväter bzw. den Privatquartieren der frühen Kirche und den ersten Basiliken[30] über die großen Kirchenbauten des Mittelalters bis in die post-postmoderne Gegenwart reichen würde. Die Geschichte des jüdisch-christlichen Tempel- und Kirchenbaus gibt zwar viele Hinweise und Anregungen auf die jeweiligen Zeitumstände und Kontexte, lässt aber wenige Rückschlüsse auf darin zum Tragen kommende biblisch begründete Raumkonzeptionen zu – allenfalls negative.

Dass darüber hinaus Tempel und Museum sehr wohl viel miteinander gemeinsam haben, hatte schon der Kunsthistoriker Walter Grasskamp in seinem Buch «Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums» unter Verweis auf die Tempelanlagen und Schatzhäuser in Delphi gezeigt.[31]

Ich erspare mir auf das Wort «Museum» genauer einzugehen. Nur so viel: es stammt vom altgriechischen μουσεῖον / mouseion (Tempel der Musen) und bezog sich ursprünglich auf einen den Musen – den Göttinnen der Künste und Wissenschaften – geweihten Ort. Vielleicht könnte man sich in einem ersten Schritt unter Fachleuten zumindest auf den ethischen Minimalstandard einigen, das Publikum nicht mit Falschbehauptungen zu verblöden. Wenn μουσεῖον ursprünglich einen Tempel bezeichnet, macht es wenig Sinn, die Verbindung von μουσεῖον und Kirche kategorisch zu bestreiten. Einigen wir uns darauf: Vormodern lässt sich überhaupt keine Differenzierung von Museum und Kirche vornehmen. Die gut belegten Reisen der berühmten italienischen Künstler zur Brancacci-Kapelle in Florenz im 15. Jahrhundert erfolgten nicht nur aus religiösen Gründen, sondern weil sie Kunst sehen wollten. Wenn Albrecht Dürer 1521 nach Gent reist, um sich den Genter Altar in der St.-Bavo-Kirche anzuschauen, dann macht er dies weniger aus religiösen Gründen, als vielmehr aus künstlerischem Interesse. Eine Kirche wie die Antwerpener Kathedrale hatte 1533 genau 57 permanente Altäre und eine entsprechende Zahl von Altarbildern und ist damit zu ihrer Zeit eben auch ein Museum für die Gebildeten. In dieser Zeit gibt es noch keine moderne ausdifferenzierte Welt. Um Kunst zu sehen ging man in Kirchen.

White Cube – reformierte Raumtheologie



Erst mit der Reformation wird die bis dahin geltende Verbindung von Kunstpräsentation und religiösem Raum fraglich und es erfolgt eine Differenzierung. Das führt dann aber paradoxerweise dazu, auch darauf hat Walter Grasskamp in seinem Buch über die Museumsgründer anmerkungsweise hingewiesen, dass das erste bürgerliche Museum ausgerechnet von den Reformierten in der profanierten Wasserkirche in Zürich gegründet wurde.[32] Die Reformierten vollzogen hier eine durchaus modern zu nennende Diskursdifferenzierung: sie trennten die Bildpräsentation von der religiösen Versammlung. Aber, und das ist bemerkenswert, sie gestalteten dennoch weiterhin beide Räume als White Cubes. Weiter oben haben wir schon ein großformatiges Bild der damals gerade profanierten Wasserkirche in Zürich gesehen, aus der zunächst auf Anordnung Zwinglis alle Kultbilder entfernt worden waren.

Und auf der nächsten Seite sehen wir die spätere Kunstkammer im Obergeschoss des früheren Kirchengebäudes. Dazu hatte man zwischenzeitlich mehrere Zwischengeschosse eingezogen, deren untere Etagen eine große Bibliothek beherbergten. Bei der Bildpräsentation stand nun ausschließlich – wie im White Cube des Galerieraumes – die ästhetische Erfahrung im Vordergrund. Und dabei gab es keine Einschränkungen: Der reformierte Antistes Breitinger, man dürfe das Kabinett ausstatten «mit ehrbaren Kunststücken Euers Gefallens. Dulden wir doch die Bildnisse des Mahomets, des Pabsts, des Türken.» Grenzen sieht er nur dort, wo aus der Kunstkammer unter der Hand ein Diözesanmuseum (er nennt es Iconotheca) zu werden drohe. Hier müssten die Erfahrungsformen strikt getrennt bleiben.



Der White Cube als solcher ermöglicht beides: in der Kirche die Fokussierung auf die religiöse Erfahrung und in der Galerie die Fokussierung auf die ästhetische Erfahrung.

Nrian O'Doherty: Inside the white Cube

All das hatte Brian O'Doherty dazu gebracht, das, was er für eine ursprünglich religiöse Raumidee hielt, nun unter dem Begriff des White Cubes auf die Galerie zu übertragen.

> *Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es 'Kunst' ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum eine gesteigerte Präsenz, wie sie auch andere Räume besitzen, in denen ein geschlossenes Wertsystem durch Wiederholung am Leben erhalten wird. Etwas von der Heiligkeit der Kirche, etwas von der Gemessenheit des Gerichtssaales, etwas von dem Geheimnis des Forschungslabors verbindet sich mit schickem Design zu einem einzigartigen* Kultraum der Ästhetik*. So mächtig sind die wahrnehmbaren Kraftfelder innerhalb dieses Raumes, dass - einmal draußen - Kunst in Wirklichkeit zurückfallen kann, und umgekehrt wird ein Objekt zum Kunstwerk in einem Raum, wo sich mächtige Gedanken über Kunst auf es konzentrieren [...]*
>
> ***Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten.*** *Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle [...]*
>
> *Die Kunst hat hier die Freiheit, wie man so sagt, 'ihr eigenes Leben zu leben'.*[33]

Als Brian O'Dohertys Text 1985 in der Übersetzung von Wolfgang Kemp in dessen Buch «Der Betrachter ist im Bild» erschien, war das für mich seinerzeit ein wichtiger Impuls. Ich saß gerade an Studien zum Verhältnis von Kirche und Gegenwartskunst[34] und war auf der Suche nach Gemeinsamkeiten von Kunst und Religion, die sich nicht bloß von der Ikonographie ableiteten.



Und O'Doherty wies darauf hin, dass es der Raum sein könnte – aber eben nicht in einem vormodernen Sinn der «heiligen Hallen», den Goethe noch bei seinem Besuch der Dresdner Gemäldegalerie stark gemacht hatte:

> *"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 umso mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manchen Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt schien."*[35]

So denkt O'Doherty sich das nicht. Es geht ihm nicht um eine Sakralisierung der Kunstwerke durch Sakralisierung der Museumsräume. Seine Idee entspricht vielmehr der Geste des weißen Raumes. Man könnte, da O'Doherty sich auf das Mittelalter bezieht, zunächst an die Architektur der Zisterzienser denken:

> *«Als Zisterzienserarchitektur wird die Baukunst des römisch-katholischen Zisterzienserordens bezeichnet. Dazu zählen die Kirchen, Klöster und Abteien des Ordens. Ihre Architektur zeichnet sich durch Schlichtheit und Schmucklosigkeit aus, damit sie die Gläubigen nicht von Kontemplation und Gebet ablenkt. In den Kirchen des Ordens spiegelt sich die Einfachheit des monastischen Lebens wider. Einige Zisterzienser-Bauwerke zählen zu den bedeutendsten Bauten des Mittelalters.*[36]

Die «Geste des weißen Raumes» ist aber auch ein spezifischer theo-ästhetischer Beitrag des Protestantismus seit dem 16. Jahrhundert zu einer neuen Welterfahrung. Nicht durch überbordende Fülle (mit der der Katholizismus in der Gegenreformation darauf antworten wird), sondern durch eine geradezu dramatische Reduktion erschließen sich Sinn und Bedeutung neu und wesentlich intensiver.

Halten wir fest: es ist der reduzierte Raum der Zisterzienser und auch der nachreformatorische religiöse Raum, dessen Konstruktion nun unter der Bezeichnung «White Cube» auf die Galerie und das Museum übertragen wird. Der White Cube ist ein religiöses Exportmodell, kein ästhetischer Import in die Kirchen.

Der «geprägte Rahmen»

Wie geht es nun weiter in der Argumentation von Hannes Langbein? Er schreibt:

> *Dieser geprägte Rahmen kann den Blick auf die Kunst verengen (wenn Kunstwerke auf ihren religiösen Gehalte reduziert werden), aber auch weiten (wenn Kunstwerke durch ihren Kontext Sinndimensionen erkennen lassen, die außerhalb des Kirchenraums nicht erkennbar gewesen wären: Bezüge zum Kirchenjahr, biblischen Narrativen, Sinnfragen).*

Ich glaube nicht, dass es der «Rahmen» ist, der den Blick «verengt» oder «weitet», es sind die Subjekte, die sich in Kirchen bewegen. Das setzt aber voraus, dass «religiöse Gehalte» im Bild vorhanden sind, die durch Verengung oder Aufdeckung sichtbar werden. Man fragt sich: Gilt das für alle Kunstwerke, die in den Kirchenraum kommen? Hat jedes Kunstwerk einen religiösen Glutkern? Oder werden durch diese Rahmensetzung 80% der heutigen Kunstwerke ausgeschlossen? Beides ist möglich, man müsste es erläutern. Wenn man, was nach der Beschreibung von Langbein naheliegt, dem Modell von Paul Tillich folgt, haben alle Kunstwerke eine religiöse Tiefendimension. Nur bedarf es bei Tillich nicht des Kirchenraumes, um diese sichtbar zu machen, sondern nur einer bestimmten Form der theo-ästhetischen Erfahrung.

> *In diesem Sinn ist Religion der Grund aller Kultur, oder – wie ich es gern mit dem räumlichen Bild der Dimension sage – die Tiefendimension aller Kultur."*[37]

Das sind freilich Sätze, die auch ein katholischer Bischof von sich geben könnte. Denn das ist entweder a) ein Taschenspielertrick oder b) ein Hase-und-Igel-Spiel oder c) letztlich doch wieder heteronom gedacht. Wahrscheinlich etwas von allem. Ein Taschenspielertrick wäre es, wenn er einfach nur das Gelingende am Kunstwerk als Religion etikettieren würde. Dann wären Worte wie „Religion" und „gutes Kunstwerk" einfach austauschbar. Man könnte daher statt „gutes Kunstwerk" auch Religion sagen. Ein Hase-und-Igel-Spiel wäre es, wenn der lahmende Igel namens «Religion» einfach seinen Partner namens «Sinn» am Ziel platzieren würde, und die Identität von Igel 1 und Igel 2 behauptete, ohne den Parcours wirklich selbst gelaufen zu sein. Das scheint mir aber intellektueller Betrug zu sein. Heteronomie schließlich wäre es, wenn Tillich meint, es gäbe etwas Extra-Ästhetisches, das zum Gelingen eines Kunstwerks hinzukommen müsse und das sei die Religion. Ohne sie sei Kunst entleerte Kunst. Bei aller Offenheit Tillichs für die Moderne, sind es diese Gedanken, die mich an seinem Modell zweifeln lassen. Nicht umsonst hat Tillich gesprächsweise angemerkt, in dieser Frage sei er eher Katholik als Protestant.

Was also meint Langbein, was nur im geprägten Rahmens eines Kirchenraumes an einem Kunstwerk erkennbar würde und außerhalb nicht? Er nennt exemplarisch: *Bezüge zum Kirchenjahr, biblischen Narrativen, Sinnfragen.* Aber es kann ja nicht der ikonographische Bezug sein, der ist innerhalb und außerhalb des religiösen Rahmens gleich sichtbar. Biblische Narrationen werden außerhalb des Kirchenraumes nicht unsichtbar. Und die Bezüge zum Kirchenjahr mögen für manche in der Kirche sichtbarer sein als außerhalb, aber jeder halbwegs an Panofsky geschulte Kunsthistoriker würde sie an jedem Ort der Welt erkennen – dazu bedarf es keiner Kirche. Bleibt der Sinn. Ich sagte schon, dass ich das für einen Teil eines Hase-und-Igel-Spiels halte.

«Sinn» als Joker

Aber ich bin nicht der Einzige, der das meint: 2013 hat Werner Schneider-Quindeau, 1999 bis 2003 Filmbeauftragter des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland, uns in tà katoptrizómena ermahnt, mit dieser Form der unbegrenzten religiösen Sinnzuschreibung aufzuhören:

> *«Wird der Begriff der Religion nur weit genug gefasst, dann lässt sich jedes Bewusstsein auch religiös deuten. Schließlich kann es für Theologen dann nur noch um die Dechiffrierung dieser religiösen Dimensionen in der Alltagswelt gehen. Das Kino ist wie das Museum, der Bahnhof, der Flughafen oder das Fußballstadion ein Ort bewusster oder unbewusster Erfahrung von Transzendenz. Religion wird für das deutende Subjekt zur symbolischen Ordnung schlechthin, weil in ihr der umfassendste Horizont menschlichen Seins zur Sprache kommt.* ***Über die religionshermeneutische Deutung der Wirklichkeit versuchen Theologen eine imperiale Deutungshoheit zurück zu gewinnen, die ihnen seit der Aufklärung bestritten wurde und die sie im gegenwärtigen öffentlichen Leben längst verloren haben.****» Werner Schneider-Quindeau sagte es damals klipp und klar: diese religionshermeneutischen Deutungen sind imperiale Akte.*[38]



Das sehe ich auch so, mit der Karte «Sinn» sollte man nicht spielen. Sie ist beileibe kein Joker, der immer sticht, sondern bei der Kunst sogar eher in die Irre führt. Denn die Kunst ist nicht eines äußeren Sinns bedürftig, der auf eine krude Art von Theolog:innen entdeckt oder unterstellt wird. Die Kunst ist, darauf hat Theodor W. Adorno in seiner «Ästhetischen Theorie» hingewiesen, in dieser Frage der Ergänzung unbedürftig.

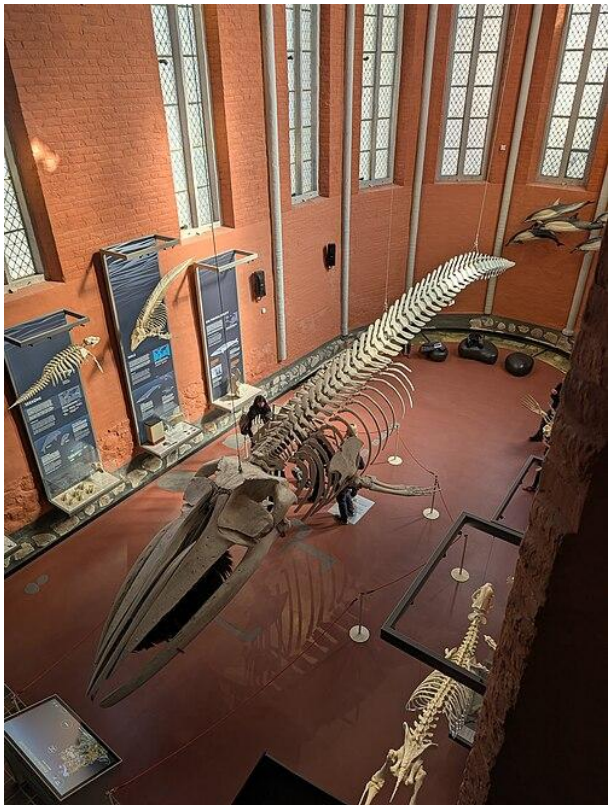
> *„Die erfahrene Welt ist ebenso gestaltete Welt. Die Kunst scheint sich davon radikal abzuheben, insofern sie keineswegs der synthetischen Gliederung unsererseits bedarf. Nichts harrt einer kategorialen Ordnung und sprachlichen Auslegung, um verständlich zu werden ... Der Totalitätscharakter der Kunstanschauung verleiht ihr eine merkwürdige Autarkie, die Adorno zu der utopischen Hoffnung umgemünzt hat, die Kunst zeige die Welt im Stande der Erlösung".*[39] Kunstwerke, so Adorno, *„verkörpern durch ihre Differenz von der verhexten Wirklichkeit negativ einen Stand, in dem, was ist, an die rechte Stelle käme, an seine eigene".*[40]

Die Sinnfragen, die an das Kunstwerk im Kirchenraum herangetragen werden, sind nicht die Fragen des Kunstwerks, schon gar keine in seinen Schichten verdeckte Fragen. Es sind meinetwegen «religiöse Erfahrungen mit ästhetischen Erfahrungen»[41], aber diese sind eben keine Kunsterfahrungen. Sie können erst zur Anwendung gebracht werden, wenn man die ästhetische Erfahrungen eines Objektes unterbrochen hat. In diesem Sinn gibt es dann auch kulturgeschichtliche, politische, ökologische[42], soziologische oder eben auch religiöse Beurteilungen. Nur haben sie mit dem Kunstcharakter nichts zu tun. Insofern wird – anders als Langbein es meint – hier nichts im Kunstwerk «erkannt», sondern etwas wird von außen an es herangetragen, es wird unter heteronomen Gesichtspunkten gedeutet, es ist keine immanente Werkerfahrung.

Der nächste Satz von Langbein – «*in Kirchenräumen werden Kunstwerke anders rezipiert als in Museen*» - ist zunächst einmal nichts als eine Behauptung. Das kann sein – oder auch nicht.

Ich vermute, er kann dafür keine empirisch irgendwie valide wissenschaftliche Studie benennen, er setzt schlicht auf Evidenz. Allerdings gibt es natürlich Museen für zeitgenössische Kunst, die sich in profanierten Kirchenräumen befinden, das ist ja u.a. das Thema der *Manifesta 16*. Ändern diese Räume also empirisch messbar die Kunst selbst oder ihre Wahrnehmung?

Bevor jemand an dieser Stelle allzu eifrig nickt, machen wir doch ein Gedankenexperiment, indem wir das Sujet wechseln: wird auch ein Walfisch oder ein Walfischskelett in einem Kirchenraum anders wahrgenommen als in einem modernen säkularen Meeresmuseum? Und wird es im profanierten Kirchenraum nun mit Sinn- und Existenzfragen angereichert? Und sind die dann dem Objekt adäquat? Denkt man beispielsweise in Stralsund sofort an Martin Luthers Übersetzung der Jona-Geschichte mit dem Wort «Wal»? Mir ging es vor Ort nicht so.



Meeresmuseum im Katharinenkloster Stralsund

Nikolai Maria Jakobi - Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=163329336

Oder gilt all das nur a) für weiterhin religiös genutzte religiöse Räume und b) für Werke der Bildenden Kunst? Man wird ja noch einmal fragen dürfen. Die Pauschalität der These jedenfalls überzeugt mich nicht. Auch ich bringe in meiner Kuratorentätigkeit zeitgenössische Kunst in religiös weiter genutzte Räume ein, meine allerdings überhaupt nicht, dass dabei irgendwelche religiösen Sinnschichten in ihnen freigesetzt werden, sondern will nur, dass die religiösen Menschen und die säkularen Baedeker-Christen in der Kirche etwas über zeitgenössische Kunst erfahren. Es geht um eine Art Einbruch der Kunst in den Kirchenraum. Die Raumerfahrung wird verändert, aber das Kunstwerk wird nicht getauft – auch nicht durch Sinnfragen.



Thom Barth (roter Quader) und Nicola Stäglich (gelbes Band),
Kunstausstellung "Der freie Blick" in der Martinskirche Kassel 2002

Nutzer:innen als Flaneure und Flaneusen

Langbein gibt nun eine Charakterisierung seiner Besucher:innen ab. Sie betrachten die Kunst



*nicht nur gezielt (wie beim Besuch eines Museums), sondern auch nebenbei (während Gottesdiensten oder Konzerten), über längere Zeit und wiederholt, unter unterschiedlichen Vorzeichen, Tages- und Abendzeiten. Besucher*innen von Kirchenräumen (die anders als in Museen zumeist kostenfrei zu besuchen sind) nehmen Kunst nicht nur vor dem Hintergrund ästhetischer Kennerschaft und Bedürfnisse wahr, sondern vor dem Hintergrund existenzieller Fragen auf der Suche nach Heilung, Trost und Orientierung.*

Mich überzeugt auch das ganz und gar nicht, mir erscheint das herbeigeredet, nicht begründet oder gar belegt. Zunächst einmal: Das «Flanieren», der Flaneur und die Flaneuse sind nun gerade ein Spezifikum der Wahrnehmung von Kunstausstellungen im Museum oder der Einzelausstellung in der Galerie. Beide sind nun gerade nicht an den Kirchenraum gebunden. Auch Kirchenräume werden in der Regel gezielt aufgesucht – und nicht bei-läufig. Wenn ich die St. Matthäus-Kirche in Berlin besuche, dann wegen der dort ausgestellten Kunst – und danach gehe ich ebenso gezielt rüber in die Berliner Gemäldegalerie – ebenfalls wegen der dort ausgestellten Kunst.

Ob ich Eintritt bezahle oder nicht, beeinflusst mein Rezeptionsverhalten überhaupt nicht (abgesehen davon, dass zunehmend in Kirchen ja auch Eintritt erhoben wird). Die Tageszeiten für den Besuch von Kirchenräumen und Museumsräumen unterscheiden sich bei mir nicht, allerdings kann ich an mir selbst beobachten, dass ich mich in Museumsräumen deutlich länger aufhalte als in Kirchenräumen (aber das hat etwas mit dem überreichen Angebot der Museen zu tun).

Bleibt schließlich noch die Behauptung, Besucher:innen von Kirchen nähmen *«Kunst nicht nur vor dem Hintergrund ästhetischer Kennerschaft und Bedürfnisse wahr, sondern vor dem Hintergrund existenzieller Fragen auf der Suche nach Heilung, Trost und Orientierung.»* Aber das ist doch eine hoch problematische Beschreibung! Vielleicht darf man daran erinnern, dass Immanuel Kant die Kunsterfahrung als «interesseloses Wohlgefallen» geschrieben hatte.[43] Es gibt nach Kant drei Arten des Wohlgefallens: das Wohlgefallen am Angenehmen, am Guten und am Schönen. Letzteres ist interesselos, weil es uns egal ist, ob es als Gegenstand existiert oder ob wir ihn besitzen wollen. Es ist frei von Begierden, Nützlichkeitserwägungen oder moralischem Nutzen. Das Wohlgefallen am Guten ist an ein moralisches oder vernünftiges Interesse gebunden.

Es scheint mir offensichtlich, dass das, was Langbein als Vorteil des Kirchenraumes beschreibt, ausgerechnet eine Verquickung von ästhetischem und ethischem Urteil darstellt. Ich kann keinen Vorteil darin erkennen, dass man hervorhebt, dass Kunst in der Kirche nicht nach Kriterien der Kunst, sondern unter dem Aspekt des Wohlgefallens am Guten betrachtet wird. Nach Kant kommt dann nämlich kein Kunsturteil mehr zustande, es schließt sich prinzipiell aus.[44]

Kategorienverwechslung

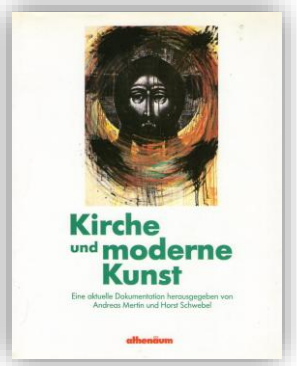
Man kann das, worum es hier geht, mit dem Philosophen John Dewey (1859-1952) als elementare Kategorienverwechslung bezeichnen:



> *Die Redewendung »Kategorienverwechslung« hat einen intellektualistischen Klang. Ihr praktischer Gegenpart ist die Verwirrung der Werte. Kritiker ebenso wie Theoretiker sind der Versuchung ausgesetzt, das spezifisch Ästhetische in Begriffe irgendeiner anderen Art von Erfahrung zu übersetzen. Die allgemein verbreitetste Form dieses Trugschlusses ist die Annahme, der Künstler beginne mit einem Material, das bereits einen anerkannten Status in moralischer, philosophischer, historischer oder welcher Hinsicht auch immer besitzt und er mache es dann durch Entwickeln von Gefühlen und phantasievolles Herausputzen angenehmer. Das Kunstwerk wird behandelt, als ob es eine Neuausgabe von Werten wäre, sie schon auf anderen Gebieten der Erfahrung kursieren.*
>
> *Es kann zum Beispiel kein Zweifel darüber herrschen, dass religiöse Werte einen fast unvergleichbaren Einfluss auf die Kunst ausgeübt haben. Während einer langen Periode in der europäischen Geschichte bildeten jüdische und christliche Legenden den Hauptinhalt aller Künste. Aber dieser Umstand für sich genommen sagt uns nichts über die spezifisch ästhetischen Werte. Byzantinische, russische, gotische und frühe italienische Gemälde sind alle in gleicher Weise »religiös«. Aber ästhetisch hat jedes seinen eigenen Wert. Zweifellos sind die verschiedenen Formen mit der Verschiedenheit religiösen Denkens und seiner Praxis verknüpft. Aber ästhetisch gesehen ist der Einfluss des Mosaiks ein treffenderes Thema. … Es besteht ein tiefer Unterschied zwischen dem Kunstwerk als einem Hilfsmittel, einem intellektuellen Vermittler, durch den ein Künstler seinen Stoff empfängt und ihn seiner unmittelbaren Hörerschaft weiterleitet und Form und Inhalt dieses Werks.*
>
> *Der direkte Einfluss von wissenschaftlichen Werten auf künstlerische ist viel geringer als der der Religion. Das wäre ein trefflicher Kritiker, der behauptete, die künstlerischen Qualitäten der Werke Dantes oder Miltons hingen von der Annahme einer Kosmogonie ab, die wissenschaftlich nicht mehr haltbar ist.*

Man muss verstehen, wie zutreffend diese nun fast schon ein Jahrhundert alte Bestimmung weiterhin ist. Zunächst einmal ist die von Dewey geschilderte Kategorienverwechslung eine immanente Verführung bei der Kunstannäherung. Man hält sich an das, was man kennt. Theolog:innen eben an Sinnfragen, an existenzielle Zweifel, an Trost, Orientierung und die versprochene Heilung. Das kennt man aus der eigenen Predigt und versucht nun, es auch in den ausgestellten Kunstwerken wiederzufinden. Dieser Verführung erliegt man allzu leicht. Ich will mich selbst gar nicht davon freisprechen. Ich habe es bei meiner Arbeit mit einer Klientel zu tun, die aus dem kirchlichen Milieu stammt und der die Annäherung an die zeitgenössische Kunst umso eher gelingt, je mehr man sie mit Kategorien erläutert, die ihrer Lebenswelt entsprechen. Man könnte sagen: das ist der umgekehrte Habermas: man übersetzt Phänomene des Säkularen in die Sprache des Religiösen. Aber das ist nur ein rhetorischer Trick. Statt sich auf Kunst einzulassen, übersetzt man sie in religiöse Sprache. In dem Moment hat man aber die Kunsterfahrung schon ausgeschlossen. Wenn man das nicht deutlich macht, führt man in die Irre.

Vor knapp 40 Jahren habe ich versucht, diese Gedanken in meinem Aufsatz «Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung»[45] aufzuschlüsseln. Der Grundgedanke ist, dass es keinen Weg gibt, die Einschränkung ästhetischer Erfahrung in der Kirche zu verhindern. Man muss daher diesen unvermeidlichen Vorgang der Stillstellung ästhetischer Erfahrung zugunsten von theologischer / religiöser Erkenntnis im Bewusstsein behalten und transparent gestalten. Ich wiederhole hier nur die Leitsätze in leicht aktualisierter Form:



1. Die Basis der ästhetischen Erfahrung bildet die reale sinnliche und nichtbegriffliche Begegnung mit dem Kunstwerk. Jedes Kunstwerk muss in seiner jeweiligen Einzigartigkeit, in seiner konkreten Gestalt und in seinem inneren Zusammenhang wahrgenommen werden.
2. Ikonoklasmus ist jede Form der Auseinandersetzung mit moderner Kunst, die das freie Spiel der Sinnes- und Verstandeskräfte gegenüber dem ästhetischen Objekt zugunsten einer begrifflichen Fixierung vernachlässigt oder stillstellt.
3. Die bekannteste Ausprägung von Bilderfeindschaft im Kontext Kirche ist jene, die unter theologischen Erwägungen die Kunst grundsätzlich aus dem religiösen Erfahrungsbereich ausgrenzt, weil sie in ihr eine Gefährdung des Glaubens sieht.
4. Auch jene religiösen und theologischen Urteilsbildungen, die Kunst innerhalb oder auch außerhalb des Kontextes Kirche inhaltlich und formal auf den bloßen Ausdruck religiöser Erfahrungen beschränken wollen, verfehlen die spezifische Eigenart ästhetischer Erfahrung.
5. Ihr 'Alltagsgesicht' zeigt die theologische Hermeneutik gegenüber der Kunst dort, wo sie von der Kunst nichts anderes erwartet, als die Illustrierung religiöser Erfahrungen und biblischer Geschichte(n). Sie subsumiert die ästhetische Form ganz der theologischen Funktion.
6. Als 'legitimer' Ikonoklasmus lässt sich das Spannungsverhältnis zwischen Theologie und Kunst bezeichnen, in dem die theologische Hermeneutik ästhetische Erfahrung punktuell stillstellt, um aus ihr Erkenntnisse für die Theologie zu gewinnen. Sie muss sich des ikonoklastischen Moments aber bewusst sein.
7. Die Perspektive des Gesprächs zwischen Kunst und Theologie liegt in der Koinzidenz ihrer Momente: zwischen Bilderverbot und ästhetischem Schein. Das Paradigma christlicher Kunsterfahrung ist der Bilderstreit, der auch aller Kunst immanent ist. Das «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» (Theodor W. Adorno).

Soweit meine thesenartigen Überlegungen aus dem Jahr 1988. Ich halte sie immer noch für weitgehend zutreffend und erkenntnisleitend – wenn auch mit leichten, die Intentionen präzisierenden Modifikationen.

1. Bei der ersten These würde ich heute stärker die Verbindung von Sinnlichkeit und Reflexion betonen.[46] Angesichts eines Kunstwerks zielt unsere Wahrnehmung auf ein Verstehen des Kunstwerks, welches aber immer wieder von der sinnlichen Erfahrung unterlaufen wird. Aber beides zusammen macht den ästhetischen Prozess aus.[47]

2. Im Blick auf die zweite These würde ich heute stärker betonen, dass «Ikonoklasmus» an sich keinesfalls etwas Negatives ist und auch nichts, was nur für religiöse Menschen typisch ist. Der Tendenz zum Ikonoklasmus unterliegen im Vollzug der ästhetischen Erfahrung alle Rezipient:innen: sie versuchen eine gewonnene Erkenntnis als «die» Lesart des Werkes festzuhalten und den Prozess der ästhetischen Erfahrung abzubrechen, die ästhetische Souveränität zu begrenzen. Ästhetischer Erfahrung ist aber ein unabschließbarer Prozess.

3. Die dritte These ist inzwischen insofern weitgehend überholt und nur noch historisch relevant, weil es heute kaum noch radikal ikonoklastische Kulturen gibt. Die Taliban und der IS waren vielleicht der letzte Beleg für eine derartig grundlegend ikonoklastische Kultur. Selbst der sunnitische Islam setzt inzwischen Bilder ein, nicht im Kult, aber in der Lebenswelt.

4. Die vierte These wäre heute (wieder) stärker zu machen. Nach einer Phase der Öffnung gegenüber der Autonomie der Künste in der Zeit zwischen 1967[48] bis 2007 zeigt sich heute eine Tendenz in der Kirche, Kunst im Kirchenraum damit zu rechtfertigen, dass durch sie ja auch Bezüge zum Kirchenjahr, zu biblischen Narrativen, vor allem aber zu Sinnfragen möglich wären. Das begrenzt nicht nur die Autonomie der Künste, sondern auch die Kirche.[49]

5. Die fünfte These ist unvermindert aktuell im Blick auf die kirchliche Publizistik und die visuelle Präsentation der Kirchen im Internet. Dank der großen Bilddatenbanken werden Bilder heute ziemlich reflexionslos zur Illustration eingesetzt. Auch dies ist nicht nur ein binnenkirchliches Phänomen, sondern eine gesamtgesellschaftliche Tendenz. Bilder werden nicht mehr in ihrer Eigensprachlichkeit wahrgenommen, sondern zunehmend als Darstellung von etwas Drittem genutzt.

6. Was ich in der 6. These als «legitimen» Ikonoklasmus bezeichnet habe, sehe ich weiterhin als eine mögliche, aber nur selbstkritisch anzuwendende protestantische Erkenntnisform von Kunst. Auch wenn das eigentliche Ziel die in der ersten These beschriebene reale sinnliche und nichtbegriffliche Begegnung mit dem Kunstwerk sein muss, so bleibt diese Begegnung für den religiösen Menschen doch nicht folgenlos im Blick auf seine religiöse Existenz.

7. Was die 7. These zum Bilderverbot betrifft, so hat sie heute ihre unverminderte, ja vielleicht sogar gesteigerte Aktualität. Gegenüber allen politischen Vereinnahmungen, aller kulturpolitischen Bevormundung, identitätspolitischen Fixierung ist verstärkt auf das Bilderverbot als Verflüssigung erstarrter Bilder zu setzen. Dass man sich kein Bild, nämlich keines von etwas machen soll, sagt zugleich, kein solches Bild ist möglich. Die von Adorno hervorgehobene ästhetische Seite des Bilderverbots ist angesichts der zunehmenden identitätspolitischen Verengung der Welt erneut in Erinnerung zu rufen.

Zusammenfassung



Kirche im Priesterseminar Hildesheim,
Von Rabanus Flavus - Eigenes Werk, CC0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27768834

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war die Beobachtung, dass von Einigen in der evangelischen Kirche bei der Wahrnehmung von Kirchenräumen plötzlich nicht mehr nur darauf hingewiesen wird, dass Kirchen keine Museen seien, sondern neuerdings auch behauptet wird, dass sie auch keine «White Cubes» seien. Tatsächlich ist «White Cube» eigentlich kein gängiger Begriff in der Kirchensprache, er taucht vor allem in Kunstkontexten auf. Die Abweisung des Begriffs «White Cube» für den Kirchenraum verkennt jedoch, das war mein erster Einwand, die religiöse Grundierung des White Cubes.

Brian O'Doherty, der das Wort in den 70er-Jahren in die Kunst einführte, bezog sich explizit zur Begründung auf die mittelalterliche Kirchenarchitektur und hier vermutlich auf die Kunst der Zisterzienser.[50] Jene Form des White Cube, die die Protestanten im 16. Jahrhundert dann als Raum übernahmen, ermöglichte die Kon-Zentration auf Gottes Wort, das Gebet, den Gesang und die Liturgie. Der Kunstschriftsteller O'Doherty zeigt, dass ein ähnlicher Prozess der Kon-Zentration auf das einzelne Kunstwerk nun in der Moderne in der Galerie und den nach der Art der Galerien angelegten Museen vollzogen wird. Für ihn erschien das eine dem Wesen des Kirchenraums analoge Bewegung.

Wenn Theologen nun das Etikett «White Cube» für den Kirchenraum ablehnen, dann behandeln sie das Label so, als ob dieses exklusiv für die Galerien bzw. manche Museen gelte. Das ist ein fundamentaler Irrtum und offenbart eine Unkenntnis der historischen Entwicklung.

Für O'Doherty bündelt «White Cube» eine bestimmte religiöse Form des Raumes in einem neuen Begriff, den er dann für die Kunstpräsentation der Moderne fruchtbar macht. Wir kennen andere derartige heuristische Übertragungen im Kontext der Kunst. Hannes Böhringer konnte vor 40 Jahren in seinem weiterhin lesenswerten Text «Künstlerphilosophentheologen» in einem metaphorischen Sinn von einem philosophischen und einem christlichen Weg der modernen Kunst sprechen.[51]

(Protestantische) Kirchenräume sind (auch) Museen und (immer) White Cubes. Wer sie davon lösen will, löst sich von der eigenen Geschichte und verliert einen Teil seiner Identität. Die Geste des weißen Raumes ist eine der großen Errungenschaften des Protestantismus – die er freilich schon bei den Zisterziensern vorgefunden hat. Es ist ein theo-ästhetisches Missverständnis, wenn man diese Geste als nicht essentiell für den Protestantismus einschätzt. Denn diese Geste ist so überzeugend gewesen, dass sie nach dem II. Vatikanum auch im (deutschen) Katholizismus übernommen wurde. Der Blick in die Seminarkirche des Bistums Hildesheim ist ein schlagender Beleg dafür. Deshalb sollten protestantische Theolog:innen sich zur Geste des weißen Raumes bekennen. Der zutreffende Satz müsste daher lauten:

> *Kirchenräume sind religiös genutzte Räume: Architektur und Raumausstattung ermöglichen die Kon-Zentration auf das Wort Gottes und das Gebet. Sie sind daher White Cubes.*

Anmerkungen

1 Dieser Text ist die Fortschreibung eines früheren Textes in tà katoptrizómena: Mertin, Andreas (2013): Die Geste des weißen Raumes. White Cube – oder: Gibt es eine Szenografie reformierten Glaubens? In: tà katoptrizómena - Jg. 15, H. 83.

2 Vgl. Mertin, Andreas (2016): Mit Kunst Kirchenbilder erkunden. Notizen zur religiösen Ikonographie. In: tà katoptrizómena - Jg. 18, H. 104.

3 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, S. 119–148.

4 Luther, Martin (1982): Acht Sermone D. Martin Luthers, von ihm gepredigt zu Wittenberg in der Fastenzeit. In: Luther, Martin: Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main, S. 270–308.

5 Einige Museumsleiter:innen sind heute stolz darauf, ihre Räume in rot oder grün oder blau zu präsentieren und meinen, darin eine Abkehr vom White Cube vollzogen zu haben – nur weil die Räume nicht mehr weiß sind. Das aber ist ein Missverständnis. Solange sie weiterhin auf die Einzelhängung setzten, bleiben sie in den Spuren von Brian O'Dohertys White Cube.

6 Jedenfalls fühle ich mich dabei an die Flagellanten aus Ingmar Bergmans Film „Das siebente Siegel" erinnert. Bergman, Ingmar; Bonin, Tabitha von (1968): Das siebente Siegel. Drehbuch. 2. Aufl. Frankfurt.

7 Vgl. Foucault, Michel (2002): Andere Räume. In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 7 Aufl. Leipzig, S. 34–46.

8 Schleiermacher, Friedrich (2012): Kurze Darstellung des theologischen Studiums zum Behuf einleitender Vorlesungen. Darmstadt, § 289: «Da die Handlungen des Kirchendienstes an eine beschränkte Räumlichkeit gebunden sind, welche ebenfalls durch ihre Beschaffenheit einen gleichzeitigen Eindruck machen kann: so ist zu entscheiden, inwiefern ein solcher zulässig ist oder wünschenswert, und demgemäß Regeln darüber aufzustellen.»

9 O'Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle. Inside the white cube. Herausgegeben von Wolfgang Kemp. Berlin.

10 Statement Hannes Langbein, Kunstforum International Band 310, S. 151

[11] Vgl. Mertin, Andreas (2002): Die Kirche als Jurassic Park. Oder: Lässt sich religiöses Raumgefühl pädagogisch klonen? In: Glockzin-Bever, Sigrid; Schwebel, Horst (Hg.): Kirchen - Raum - Pädagogik. Münster, S. 115–145.

[12] Worüber es aber bei den Protestanten keinen Konsens gibt, ist *welche* Architektur, *welcher* Bildeindruck, *welche* Raumausstattung und nicht zuletzt *welche* Liturgie zur Geltung gebracht wird. Hier ereignet sich der Protestantismus in einer erfrischenden Vielfalt, die Verallgemeinerungen nicht zulässt. Vgl. dazu auch schon: Schmidtchen, Gerhard; Seitz, Manfred (1973): Gottesdienst in einer rationalen Welt. Religionssoziologische Untersuchungen im Bereich der VELKD. Stuttgart. Schon damals wurde deutlich, dass es „den" protestantischen Raum nicht gibt.

[13] Belting, Hans (1990): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 8. Aufl. München, 2020.

[14] Vgl. auch: Franz, Erich (Hg.) (1992): Das offene Bild. Aspekte der Moderne in Europa nach 1945. Stuttgart.

[15] Eco, Umberto (1973): Das offene Kunstwerk. 2. Aufl. Frankfurt a.M.

[16] Mertin, Andreas; Valtink, Eveline (Hg.) (2017): Die Bilder sind frei. Luther und die Avantgarde - Religions- und kunstpädagogische Impulse. Norderstedt.

[17] Vgl. Hofmann, Werner (Hg.) (1983): Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog. München.

[18] Eco, Umberto (1995): Kunst und Schönheit im Mittelalter. 3. Aufl. München, S. 159: „Die Ästhetik der Libri Carolini ist eine Ästhetik des unmittelbar Sichtbaren, und sie ist zugleich eine Ästhetik der Autonomie des Werkes der bildenden Kunst."

[19] Der implizite Gewaltcharakter, der der Rede von der Prägung innewohnt, sollte einen allein schon davon abhalten, von „geprägten Räumen" zu sprechen. Sinnvoller wäre vermutlich das Wort „gestaltet".

[20] Luther, Martin (1982), Von den guten Werken (1520), in: Ausgewählte Schriften, Bd. 1: *Aufbruch zur Reformation*, Frankfurt a. Main, S. 38-129, hier 94f.

[21] Vgl. zum Folgenden 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.

[22] Bernhard von Clairvaux, Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici abbatem XII; in: Patrolologia latina to. 182.

[23] Vgl. H. R. Jauß, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt 2/1984. S. 31f.

[24] Vgl. etwa die Seminarkirche im Priestersemimar Hildesheim: https://www.bistum-hildesheim.de/seelsorge/berufe-in-der-kirche/priester/priesterseminar/seminarkirche/

[25] https://mintmagazine.pl/podcast/czy-sztuka-moze-zastapic-kosciol-rozmowa-z-anda-rottenberg [Übersetzung durch DeepL]

[26] Die Rede von den verschiedenen Bedeutungsebenen scheint mir darauf hinzuweisen, dass wir es hier mit einem katholischen oder zumindest krypto-katholischen Verständnis zu tun haben. Der Kirchenraum als Allegorie.

[27] Aus architekturtheoretischer Perspektive Stegers, Rudolf (2008): Entwurfsatlas Sakralbau. Basel-

28 Vgl. Klaas Huizing, Das erlesene Gesicht. Vorschule einer physiognomischen Theologie, Gütersloh 1992, insbes. S. 172ff. (Archi-Textur. Eine Physiognomik der Baukunst).

29 ebenda, S. 172. Die vorherigen Zitate sind Zwischenüberschriften des Kapitels über Archi-Textur.

30 Wobei die Form der römischen Basilika vor den christlichen Gemeinden schon von den jüdischen Gemeinden für ihre Synagogen übernommen wurde. Atlas zur Baukunst, Band 1, München 1974, S. 259

[31] Grasskamp, Walter (1981): Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München.

[32] Vgl. dazu Mertin, Andreas (2016): Erinnerung im Wandel. Kirchengebäude als Spiegel von Geschichte. In: tà katoptrizómena - Jg. 18, H. 100. Sowie Helfenstein, Ulrich (1961): Geschichte der Wasserkirche und der Stadtbibliothek in Zürich. Mit 6 farbigen Kunstdrucktafeln nach Originalen von Franz Hegi. Zürich

[33] O'Doherty, Brian (1985): Die weiße Zelle und ihre Vorgänger. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln, S. 279–293.

[34] Mertin, Andreas; Schwebel, Horst (Hg.) (1988): Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation. Frankfurt am Main.

[35] Zit. nach Walter Grasslamp, Museumsgründer, a.a.O., S. 38.

[36] https://de.wikipedia.org/wiki/Zisterzienserarchitektur

[37] Tillich, Paul (1975): Über die Grenzen von Religion und Kultur. In: Tillich, Paul (Hg.): Die religiöse Substanz der Kultur. Schriften zur Theologie der Kultur. Gesammelte Werke Band 9. 2 Aufl. Stuttgart, S. 94–99. 94f.

[38] Mertin, Andreas (2025): Die Enden der Popreligion Wie theologisch umgehen mit der populären Kultur? In: tà katoptrizómena, Jg. 27, H. 157.

[39] Bubner, Rüdiger (1989): Zur Analyse ästhetischer Erfahrung. In: Bubner, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung. Frankfurt a. M., S. 53–69, S. 62.

[40] Adorno, Theodor W. (2016): Ästhetische Theorie. 6. Aufl. Frankfurt am Main. S. 337.

[41] Erne, Thomas (1998): Vom Fundament zum Ferment. Religiöse Erfahrung mit ästhetischer Erfahrung. In: Herrmann / Mertin / Valtink (Hg.): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute. München, S. 283–295.

[42] Buderath, Bernhard; Makowski, Henry (1983): Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei. München.

[43] Kant, Immanuel (2009): Kritik der Urteilskraft. Frankfurt am Main.

[44] Auf der anderen Seite gehen natürlich auch die Besucher_innen von Kunstmuseen mit *Fragen nach Heilung, Trost und Orientierung* dorthin, nur dass sie von den Kunstwerken keine Antworten darauf erhoffen.

[45] Vgl. dazu Mertin, Andreas (1988): Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus, a.a.O.

[46] Vgl. dazu Paetzold, Heinz (1999): Ästhetische Erfahrung als Einheit von Sinnlichkeit und Reflexion. In: Neuhaus, Dietrich; Mertin, Andreas (Hg.): Wie in einem Spiegel. Begegnungen von Kunst, Religion, Theologie und Ästhetik. Frankfurt / Hanau: S. 87–112.

[47] Vgl. dazu die bereits erwähnten Ausführungen von Rüdiger Bubner, Ästhetische Erfahrung, a.a.O. sowie Menke, Christoph (1991): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt am Main.

[48] Vgl. Schwebel, Horst (1968): Autonome Kunst im Raum der Kirche. Hamburg.

[49] Vgl. dazu Mertin, Andreas (1996): "Diastase als Chance, funktionale Integration als Versuchung". Überlegungen zur Kulturvermittlung im Protestantismus. In: Neuhaus, Dietrich (Hg.): Wie autonom ist die Kunst? Schmitten/Ts: Evang. Akad. Arnoldshain (Arnoldshainer Protokolle, 2-96), S. 21–39.

[50] Vgl. dazu Duby, Georges (1981): Der heilige Bernhard und die Kunst der Zisterzienser. Stuttgart

[51] Vgl. etwa Böhringer, Hannes (1986): Künstlerphilosophentheologen. In: Lischka, Gerhard Johann; Böhringer, Hannes (Hg.): Philosophen-Künstler. Berlin, S. 22: „Diese Reduktion der unbestimmten Fülle auf eine Metapher kann man philosophisch wie christlich-theologisch ausdeuten, beides hat die moderne Kunst getan: Philosophisch ist ihr Versuch, das Reich des Sichtbaren und Gegenständlichen zu transzendieren, um zur Ideenschau zu gelangen, ihr Aufstieg zur großen Abstraktion und deren Erhabenheit von Malevitch bis Newman, ihr Hang zum Konzeptuellen, sich bis zur Entmaterialisierung zu vergeistigen, während die christliche Struktur der modernen Kunst immer wieder dazu führt, dieses Jenseitige und Erhabene, die unbestimmte Fülle des göttlichen Logos gerade in seinem Herabstieg und seiner Durchdringung mit dem ihm ganz und gar Inadäquaten, dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, Ordinären, Materiellen, Gegenständlichen, Trivialen, Kriminellen, Simplen sichtbar zu machen, wie es etwa von Dada, Fluxus oder der Pop art unternommen wurde. Hierzu gehört auch die Tradition der modernen Kunst, in der Kunst immer wieder auf Können, Kunst und Kunstfertigkeit, auf Vollkommenheit und Perfektion zu verzichten. Mir scheint, dass die moderne Kunst immer im labilen Gleichgewicht zwischen diesen beiden Gewichten liegt, und wenn das philosophische überwiegt, es zu einer Ausgleichsbewegung kommt. - Und um nicht missverstanden zu werden: das christliche Element verstehe ich strukturell, völlig unabhängig vom Inhalt oder von der Thematik und dem Bekenntnis des Künstlers. Es hat sogar, meine ich, soziologische Auswirkungen: während der philosophische Weg mehr auf Exklusivität, Esoterik, Stil als Mittel zur sozialen Abgrenzung hinführt, bedeutet die christliche Komponente der modernen Kunst eher Inklusion von Publikum, Materialien und Themen. Nichts kann von vornherein aus dem Blickwinkel des Künstlers als Material oder als Subjekt ausgeschlossen werden."