



Rembrandt (1606/07-1669), Maler in seinem Atelier, ca. 1632-33, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

## Der reformierte Blick auf die Bilder

### Gedanken zu einer theologischen Ästhetik

von Andreas Martin



## Der reformierte Blick auf die Bilder

### Gedanken zu einer theologischen Ästhetik

Im Jahr 2015 begeht die Evangelische Kirche im Rahmen der Reformationsdekade das Themenjahr „Bild und Bibel“. Das ist auch für eine reformierte Theologie in der Gegenwart eine Herausforderung. Eine nicht-negative, sondern positive Theologie des Bildes im Sinne der Förderung der profanen Gestaltwerdung gibt es bisher nur in Ansätzen. Entweder gibt es Apologien des Bildverbots (so als müssten Reformierte immer gegen Bilder sein) oder aber Theorien, warum Reformierte dennoch (religiöse) Bilder haben können. Dabei ist die reformierte Theologie die einzige unter den christlichen Theologien, die mit der Entwicklung der (künstlerischen) Moderne konform geht. Das soll im Folgenden in zehn Einblicken aufgezeigt werden, welche eine Kunstgeschichte in reformierter Perspektive skizzieren.

Andreas Martin

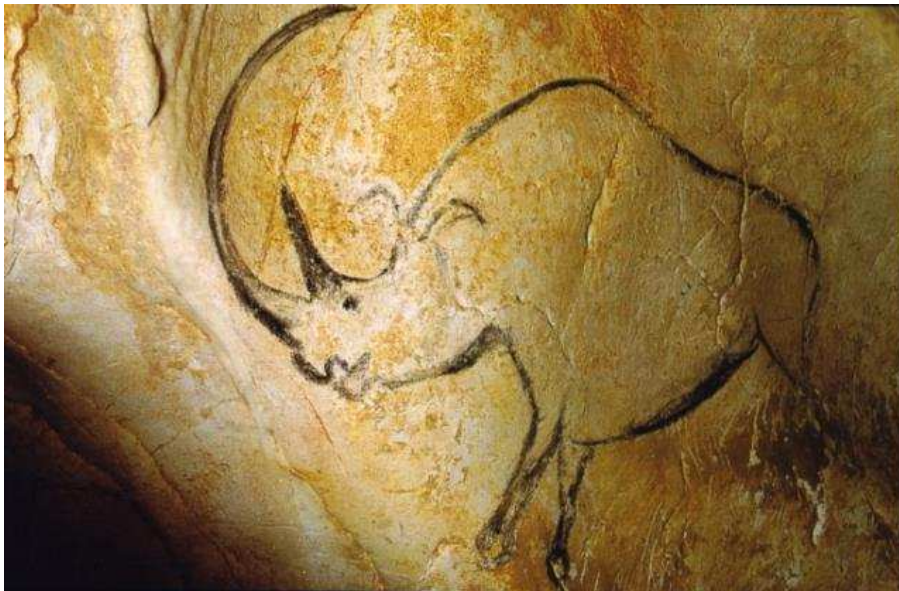
1. Am Anfang	1
2. Du sollst Dir kein Kultbild machen	3
3. Christus, die Befreiung der Künste zur Profanität	9
4. Eine reformierte Kunsttheorie avant la lettre	13
5. Bildersturm – Kein dunkles Kapitel	18
6. Zwingli und Calvin und die Folgen für die Kunst	22
7. Reformierte Ästhetik als neues Kulturparadigma	26
8. The White Cube: Glaube gewinnt Raum	30
9. Holzwege: die Gefahr der Erstarrung	34
10. GeistesGegenwart: Zeitgenössische Kunst	38

## 01 – Am Anfang war das Bild

Der reformierte Blick auf die Bilder setzt 40.000 Jahre vor unserer Zeit ein. Er blickt in eine von Menschen bewohnte Höhle irgendwo im Norden Spaniens oder im Süden Frankreichs – wo genau die Anfänge verortet sind, darüber streiten die Experten noch. Der Mensch der damaligen Zeit ist noch sehr stark der Natur ausgeliefert, aber er hat im Laufe der Evolution schon einiges gelernt. Er verfügt über die Fähigkeit, Feuer zu kontrollieren, Werkzeuge anzufertigen und natürlich im täglichen Leben zu gebrauchen und diese Kenntnisse an nachfolgende Generationen weiterzugeben. Er kann sprechen – auch wenn es bis zur Vervollkommnung der Sprache noch 20.000 Jahre dauern wird. Der Mensch dieser Zeit verfügt bereits über einen rudimentären Totenkult. Zwar werden nicht alle Angehörigen seiner Gruppe beerdigt, aber doch einige Ausgewählte. Und er verfügt über die Fähigkeit, sein Leben zu verschönern, er schmückt die Werkzeuge, mit denen er arbeitet und die Wohnwelt, in der er lebt.

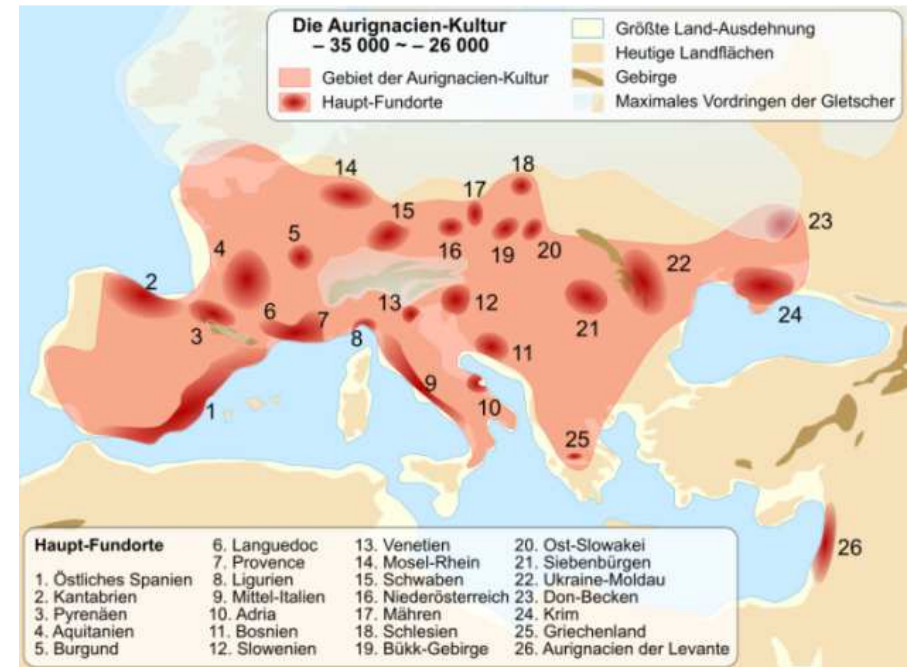
Das ist quasi jener Moment, in dem der Mensch beginnt, sich die Erde untertan zu machen. Dieser Mensch, unser Vorfahr, ist nicht das einzige menschliche Wesen zu jener Zeit. In ganz Südeuropa lebt schon seit Jahrtausenden eine andere Linie, die wir heute nach ihrem ersten Fundort die Neandertaler nennen. Es ist sozusagen die robustere Variante des Menschen, auch sie verfügt über all die gerade benannten kulturellen Fähigkeiten des Werkzeuggebrauchs, der Schmucks und des Totenkultes.

Wenn wir heute diese beiden Menschengruppen unterscheiden können, dann nicht nur an ihren Genen, sondern vor allem an ihrer unterschiedlichen Haltung zum Bild, denn der Neandertaler hatte das Bild noch nicht erfunden. Dagegen entwickelt der Homo sapiens vor 40.000 Jahren die Fähigkeit, sich die Welt durch Bilder zu vergegenwärtigen.



Darstellung eines Nashorns mit überlangem Horn in der Höhle von Chauvet

Wo immer wir diesem Menschen begegnen, ob in Kantabrien (Nordspanien) in der Castillo-Höhle oder der Höhle von Altamira, ob in der Provence (Südfrankreich) in der Höhle von Chauvet im Tal der Ardeche, immer stoßen wir auf erstaunlich realistische Malereien – so realistisch, dass man bei ihren Entdeckungen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts oft glaubte, es handle sich um moderne Fälschungen. Aber wie wir heute wissen, handelt es sich ohne Zweifel um Originale.



Die Verbreitung der Kultur der Höhlen-Malereien

Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit konnten die bisher mit dem Überleben ringenden Menschen vom Typus *homo sapiens* einige aus ihrer Gruppe freisetzen, um die Welt, in der sie lebten, im Bild festzuhalten. Das ist ein geradezu atemberaubender Schritt, der sich kaum aus den Erfordernissen des Alltags und des Überlebenskampfes erklären lässt.

Wir wissen nicht, warum die frühen Menschen mit der Bildproduktion begannen. Alle im Laufe der Zeit benannten möglichen Gründe reichen nicht aus, die Bilder wirklich zu erklären. Sie schufen sie jedenfalls nicht nur aus Gründen des Jagdzaubers, denn sehr viele der dargestellten Tiere wurden überhaupt nicht gejagt. Sie schufen sie nicht nur, um gefährliche Tiere zu bannen, denn die gefährlichsten Tiere in unmittelbarer Nachbarschaft (die Höhlenbären) haben sie nicht abgebildet. Sie schufen sie auch nicht, um ihre ‚Wohnung‘ zu verschönern, denn die Mehrzahl der Bilder findet sich tief im Höhlensystem verborgen, weit jenseits des Wohnbereichs.

Vielleicht taten sie es einfach, weil sie es konnten, weil sie die ersten wirklich Freigelassenen der Schöpfung waren. Vielleicht wollten sie, da sie zum ersten Mal ein Bewusstsein von späteren Generationen entwickelten, diesen Nachkommen bewusst etwas hinterlassen. Dann wären sie die ersten Kulturträger. Am Anfang des Menschen stand jedenfalls das Bild.



Nashörner, Bisons und Löwen aus der Höhle von Chauvet

In späteren Zeiten haben Erwachsene, so können es die Wissenschaftler heute aus den noch vorhandenen Spuren in der Höhle von Chauvet rekonstruieren, die Heranwachsenden in den hinteren, gut ausgemalten Teil ihrer Höhlenwelt geführt. Vermutlich geschah dies, um ihnen anhand dieser Bilderwelt das Bild der Welt (das Weltbild) und damit die Sichtweisen ihrer Vorfahren vor Augen zu führen und sie so in die Erwachsenenwelt aufzunehmen. Sie zeigten ihnen, wie ihre malenden Ahnen den Berglöwen kurz vor dem Sprung festgehalten haben, den Bison in all seiner Mächtigkeit und Erhabenheit, das Nashorn im Kampf mit anderen Tieren. Es ist ein ganzer Kosmos, der sich nach und nach immer weiter entwickelt und ausdifferenziert.

Irgendwann beginnen die Menschen, nicht nur ihre eigenen Hände, irgendwelche Symbole oder die Tiere ihrer Umwelt, sondern auch die Jagd abzubilden und sehr viel später dann die Schamanen aus ihrer Gruppe. So meinen manche Forscher auf dem Bild des verwundeten Bisons aus der Höhle von Lascaux einen Schamanen als Vogelmenschen zu erkennen. Aber das kommt erst nach 20.000 Jahren der Entwicklung der Höhlenbildmalerei. [Schaut man bei diesem Bild allerdings genauer



Jagd? Unfall? Schamane? Rätselhafte Szene aus der Höhle von Lascaux

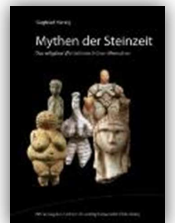
hin, sehen wir eher einen frühen Natur-Krimi, bei dem die Höhlenkünstler uns in einem Simultanbild zeigen, wie ein Nashorn ein Bison angreift und aufschlitzt und das verletzte Tier in seiner ohnmächtigen Wut einen Menschen angreift und tötet. Die Verletzung des Bisons kann jedenfalls nicht von den Waffen der Menschen verursacht sein. Träfe das zu, dann würde die Kunst wie Jahrtausende später die niederländische Malerei auch hier Ereignisse aus dem Alltag der Menschen einfangen und in Kultur überführen.]

Der Theologe Karl Barth hat einmal geschrieben, *Kultur* sei „die dem Menschen ursprünglich gegebene Verheißung dessen, was er werden soll“ (Die Kirche und die Kultur, 1928). Die Höhlenmalerei in der Zeit zwischen 40.000 und 20.000 Jahren vor heute führt uns vor Augen, wie der der Natur unterworfenen Mensch in den Kulturkontext eintritt, sich ein Welt-Bild verschafft. Und dieses Bild der Welt in der Bilderwelt der frühen Menschen ist schon so ausdrucksstark, dass Pablo Picasso 1940 beim Besuch der Höhle von Lascaux gesagt haben soll: *Wir haben seitdem nichts dazugelernt*. Das ist sicher übertrieben, aber es hebt noch einmal die außerordentliche Kulturleistung der frühen Menschen hervor, die das Bild als Form der Weltaneignung für sich entdeckten.

Was immer eine reformierte Sicht auf die Bilder zu den komplexen und verschlungenen Entwicklungen der folgenden Jahrtausende der Bild- und Kunstgeschichte noch zu sagen haben wird, am Anfang steht die Erkenntnis: *Bilder machten uns zu Menschen*. Und, um auch das gleich hervorzuheben, diese Bilder dienten nicht der Religion, sie waren nicht Illustrationen eines wie auch immer gearteten Glaubens, sondern bildeten eine eigene Welt neben der anderen, höchst realen Welt. Und diese künstliche Welt nahm Teil an der kulturellen Entwicklung unserer Vorfahren, die uns zu dem machte, was wir sind.

### Weitere Informationen und Impulse

- Die vielleicht bedeutendste kulturgeschichtliche Höhle ist sicher die in Chauvet im Tal der Ardeche. Die Originalhöhle ist für Normalbesucher unzugänglich. Aber sie ist in den letzten Jahren aufwendig nahezu 1:1 am gegenüberliegenden Berg nachgebaut worden. Im April 2015 wurde dieses Museum eröffnet. Es ist ganz sicher einen Besuch wert. <http://www.culture.gouv.fr/fr/arcnat/chaudet/en/>
- Der Filmregisseur Werner Herzog ist einer der wenigen Nicht-Wissenschaftler in den letzten 50 Jahren, dem es erlaubt wurde, die originale Höhle von Chauvet zu besuchen. Und er hat aus diesem Besuch einen beeindruckenden Film gemacht, der auch als DVD erhältlich ist: *Die Höhle der vergessenen Träume*.
- Auch der Künstler, Kunsthistoriker und Schriftsteller John Berger durfte Chauvet besuchen und hat davon 2003 in der Frankfurter Rundschau einem eindringlichen Text unter der Überschrift „Komplizentum mit dem Dunkel. Die Höhle von Chauvet: Hinabtauchen in eine Stille, die enzyklopädisch ist“ davon berichtet. Leider ist dieser Text zumindest online nicht mehr greifbar, wohl aber eine englische Fassung, die am 12.10.2002 im Guardian erschienen ist. (<http://www.theguardian.com/artanddesign/2002/oct/12/art.artsfeatures3>)
- Für einen virtuellen Besuch finde ich die Höhle von Lascaux am überzeugendsten, die man unter der Adresse <http://www.lascaux.culture.fr/?lng=de#/de/00.xml> erkunden kann.
- Eine (etwas anders akzentuierte, weil am symbolischen Gehalt orientierte) theologische Deutung der frühen Menschheitsgeschichte hat Siegfried Vierzig in seinem Buch *Mythen der Steinzeit. Das religiöse Weltbild der frühen Menschen* (Oldenburg: BIS-Verl. der Carl-von-Ossietzky-Univ. Oldenburg 2009) vorgelegt, das ich zu vertiefenden Lektüre empfehle. Es scheint vergriffen zu sein, ist aber online unter der Internetadresse <http://oops.uni-oldenburg.de/942/1/viemyt0.pdf> abrufbar.



## 02 – Du sollst Dir kein Kultbild machen

... לא תעשה לך פסל וכל־תמונה אשר בשמים מלעל ואשר בארץ מתה ואשר...

Der reformierte Blick auf die Bilder muss also einsetzen bei den Höhlenmalereien unserer Vorfahren aus der Zeit zwischen 40.000 und 20.000 Jahren vor heute, denn wer verstehen will, was Bilder bedeuten, muss ihre Anfänge untersuchen. Schon zum Ende dieses ersten Zeitraumes, nach 20.000 Jahren bildnerischen Schaffens, lässt sich nun beobachten, wie die Bilder mehr und mehr in den religiösen Ritus integriert, und das heißt: funktionalisiert werden. Bilder, so müssen die Menschen gelernt haben, können die Welt nicht nur spiegeln, sondern auch mit bestimmten Interessen – z.B. politischer oder religiöser Systeme – eingesetzt werden. Bilder sind damit nicht nur Ausdruck menschlicher Freiheit und Schöpfungskraft, sondern werden auch zum Ausdruck menschlicher Macht.

Wir können nun über Tausende von Jahren verfolgen, wie die Herrschenden sich immer mehr in Bildern spiegeln, wie die religiösen Führer gezielt Bilder für den religiösen Kult einsetzen. Und wir können beobachten, wie konkurrierende oder neu entstehende politische wie religiöse Systeme den Bildersturm nutzen, um die Macht der Gegner zumindest symbolisch zu erschüttern und zu begrenzen. Diese *damnatio memoriae* (Verdammung des Andenkens) betrifft nicht nur die Geschichtsschreibung, sondern auch Statuen und Zeichnungen.

Wie aber wird eine Statue zu einem Götterbild? Anders als es die sehr viel spätere biblische Aufklärung darstellt, geht es ja nicht nur darum, vor einer selbstgeschaffenen Holzstatue auf die Knie zu fallen und sie anzubeten. Derart naiv waren die Kultbildverehrer natürlich nicht.

Die konkrete In-Besitznahme der Bilder durch die Götter muss man sich wesentlich komplexer vorstellen. Matthias Köckert hat dies unter dem Titel „Vom Kultbild Jahwes zum Bilderverbot“ so beschrieben: „Wesentlich für die Überführung der Statuen in den Status von Kultbildern sind in Mesopotamien zwei, mitunter mehrmals wiederholte Rituale. Der Reinigungsritus der ‚Mundwaschung‘ trennt das Kultbild von seiner irdisch-materialen Vergangenheit und macht es überhaupt erst zu einem ‚Götterbild‘. Der Ritus der ‚Mundöffnung‘ dagegen belebt das Götterbild, so dass es fortan der ‚irdische Leib‘ der Gottheit tatsächlich ist. Jedes Götterbild ist die Epiphanie der Gottheit selbst!“



Amun, zwischen 1550 und 1292 v. Chr., Walters Art Museum

Es gibt also einen ersten symbolischen Akt, der das Artefakt von seiner früheren bloßen Materialität löst und es gibt einen weiteren symbolischen Akt, der erst die In-Besitznahme der Statue bzw. des Bildes durch die Gottheit ermöglicht. Damit wird deutlich, dass die Kultbilder nicht selbst schon von Anfang an die Gottheit sind oder aus heiligen Materialien hergestellt werden, sondern nur von Menschen geschaffene Möglichkeiten ihrer lokalen Repräsentanz. Matthias Köckert verweist darauf, dass die Götter die Artefakte jederzeit verlassen können und so zum Beispiel ihren Zorn bzw. ihren Unwillen über das Verhalten der Menschen zum Ausdruck bringen. Wenn also eine Stadt erobert wird, hat die Gottheit zuvor schon durch das Verlassen ihrer Statue die Eroberung überhaupt erst möglich gemacht.

Als sich [Israel](#) bildet, ordnet es sich ganz selbstverständlich in dieses komplexe System der Bildproduktion und Bildbestreitung der damaligen Zeit ein. Und das bedeutet: Auch *in Israel gab es Bilder* (Silvia Schroer) und es waren Kultbilder. Das ist nicht ganz so selbstverständlich wie es heute klingt. Noch vor 40 Jahren konnte Christian Link in seinen Überlegungen zum „Bilderverbot als Kriterium theologischen Redens von Gott“ den damaligen Diskussionsstand so zusammenfassen: „Das Bilderverbot des Alten Testaments gehört in den innersten Kreis des israelitischen Jahweglaubens. Es ist als eine der bestbezeugten Ausdrucksformen dieses Glaubens das ihn von allen Fremdreigionen unterscheidende Kriterium alttestamentlicher Theologie. Dafür spricht nicht schon sein nachweislich hohes Alter, sondern weit mehr der Umstand, daß das spätere Israel sich selbst und seine Frühzeit an diesem Verbot gemessen hat.“ Von der Idee eines „nachweislich hohen Alter des Bilderverbots“ musste sich die Theologie radikal verabschieden. Die über zwei Jahrtausende erzählte Geschichte der bilderlosen jüdischen Religion ist bei heutiger Betrachtung und vor dem Hintergrund archäologischer Befunde genau das: eine spätere Erzählung, die identitätsstiftend wurde, aber nicht den komplexen historischen Ablauf spiegelt. Das Bilderverbot ist eine – so könnte man sagen – religiös-kulturelle Schlussfolgerung aus einer verheerenden Niederlage, die in das babylonische Exil führte. Es ist eine theologische Lehre, die aus der Geschichte Gottes mit seinem Volk gezogen wurde, und keinesfalls dem Volk von Anfang an als Norm vorgegeben.

Am Anfang hatte auch Israel eine vielfältige Bildkultur, von der sich im Alten Testament noch verschiedentlich Spuren wahrnehmen lassen. Erst später soll sich das ändern. Vielleicht schon um 700 v. Chr, wahrscheinlicher aber erst kurz vor 600 v. Chr kommt es in Juda zu einer Kultreform. Josia (\* um 647; †609 v. Chr.) säubert den JHWH-Kult und lässt die bis dahin noch gängigen Kulthöhen, Bilder der Aschera und anderer Gottheiten entfernen. Neben der Beseitigung der fremden Kultbilder läuft die Reform auch auf ein Verbot aller bildlichen Darstellungen im JHWH-Kult hinaus. Ob die biblischen Berichte dazu auf Tatsachen beruhen oder spätere Erzählungen sind, ist umstritten. Tatsache aber ist, dass die Zahl der bildlichen Darstellungen seit dieser Zeit zurückgeht. Erst in der Zeit nach Josia wurden die Zehn Gebote formuliert. Das biblische Bilderverbot gehörte aber zunächst nicht zu den Zehn Geboten! Ursprünglich waren dort nur das Gebot der JHWH-Verehrung und das Fremdgöttergebot festgehalten. In Deuteronomium 4, 12ff. finden wir die erste Abweisung bildnerischer Darstellungen des Gottes Israels. Von dort wird das Bilderverbot in Deuteronomium 5 und dann nach Exodus 20 übertragen. Die heutige Form des Bilderverbots steht also am Ende des Überlieferungsprozesses. Sie schärft ein, dass Jahwe durch nichts in der Welt angemessen repräsentiert werden kann. Nebenbei bemerkt: Das in heutiger Sicht Überraschende daran ist, dass das biblische Bilderverbot aufgrund einer Einsicht zustande kommt, die man im Sinne einer heutigen ästhetischen Theoriebildung geradezu modern und aufgeklärt nennen muss. Das Bilderverbot, so schreibt der Philosoph Theodor W. Adorno in der „Ästhetischen Theorie“, „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.“ Es zieht sich somit eine Linie von der nachexilischen biblischen Aufklärung bis in die Gegenwart.



Josia in der Darstellung eines anonymen Malers des 17. Jahrhunderts im Chor der Marienkirche in Åhus, Schweden.

Die Frage, die sich nach dem babylonischen Exil für die an der Fortentwicklung der Theologie beteiligten theologischen Schulen stellte, war, ob Bilder tatsächlich die als notwendig erachtete religiöse Einheit eines Volkes garantieren können. Und die bildtheoretische Einsicht der an dieser Debatte Teilnehmenden lautete: das können Bilder nicht. Denn Bilder sind grundsätzlich mehrdeutig (*polyvalent* würde man heute sagen), sie eröffnen dem Betrachter immer neue, verschiedene Perspektiven. Das gilt zwar in gewisser Hinsicht auch für poetische Texte, aber nach dem babylonischen Exil war die drängende Frage für Israel, ob man weiterhin an die Tradition der Umwelt anknüpfen sollte, religiöse Kommunikation über künstliche Bilder zu organisieren. (Sprachliche Bilder sind in der Bibel niemals vom Bilderverbot in den Blick genommen worden.) Und man trifft die Entscheidung, im Kult auf Bilder zu verzichten – und was noch wichtiger ist: man setzt diese Entscheidung auch konsequent durch.

Das biblische „Du sollst Dir kein Bildnis machen“ meint also: „Du sollst Dir kein Kultbild machen“! Denn Bilder geben ein Gebrauchswertversprechen für den Kult, das sie nicht einhalten können. Jedes Bild sagt eigentlich: *Hier stehe ich, ich kann auch anders* (gedeutet bzw. wahrgenommen werden). Das biblische Bilderverbot ist in einem radikalen Sinne modern, weil es die Festlegung der Bilder auf eine bestimmte Deutung bestreitet und es vielfältigen Wahrnehmungsprozessen öffnet.

In einem gewissen Sinne kann man daher auch die Kunst der Moderne und des 20. Jahrhunderts nur verstehen, wenn man diesen Kerngedanken des jüdischen Volkes aus der Zeit nach dem babylonischen Exil nachvollzieht. Das Bilderverbot als Kultbilderverbot und als Beschreibung einer in den Bildern liegenden Grenze hat sich tief in die abendländische Kultur eingeschrieben. Schon an seinen Anfängen im Umschlag vom 7. zum 6. Jahrhundert vor Christus war deutlich: Bilder sind „offene Kunstwerke“, sie haben, wie Umberto Eco zeigt, ein ungeheures Potential an Freiheit: „Die Poetik des ‚offenen‘ Kunstwerkes strebt ... danach, im Interpretieren ‚Akte bewußter Freiheit‘ hervorzurufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer Notwendigkeit bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerkes vorschreibt“. Das aber harmoniert nicht unbedingt mit religiösen Intentionen. Gerade weil Kunstwerke und Bilder Freiheitsakte in Gang setzen, sind sie religiös problematisch.



Skizze des Tempels in Jerusalem

Es geht dabei nicht um die Bestreitung von Bildern an sich. Das biblische Kultbilderverbot ist kein Kunstverbot! Salomo hat für den Bau des Ersten Tempels nach biblischem Zeugnis auf gute Kunsthandwerker sehr viel Wert gelegt. Die dann nach der Rückkehr aus dem Exil entstandene und in der Tradition auf Moses zurückgeführte Unterscheidung besagt im Endeffekt, dass Bilder für vieles andere (zur Darstellung, zum Schmuck, zum Ausdruck, auch zur Illustration), nicht aber für den Kult selbst geeignet sind.

Und in dieser Einschätzung stimmen, wie wir gerade gesehen haben, Theologie und Kunsttheorie überein. Das biblische Bilderverbot hat sicher nicht an so etwas wie die moderne Kunst gedacht (die sich nach und nach in drei Epochenbrüchen um 1300, 1500 und 1800 entwickelte). Aber es hat dennoch die Voraussetzungen dafür geschaffen, Kunst aus dem religiösen Kontext zu lösen und in der Folge modern zu werden.

Das biblische Bilderverbot war und bleibt ein Stachel im Fleisch aller Bilderverehrer und -anbeter durch die Jahrhunderte. Als Kultbilderverbot hat es eine elementare konzentrierende Macht, gegen die diversifizierte

rende Macht der Bilder im Kult. Die sich in der hebräischen Bibel entfaltende Bildkritik ist aufklärerische Kritik, die nicht zuletzt versucht, den allzu großen Einfluss magischer Gedanken auf die Bildwahrnehmung im Zaum zu halten. Darin wird ihr die reformierte Theologie folgen.

Im Buch Jesaja findet sich eine Schilderung, ganz im Ton der Aufklärung gehalten, die nicht nur den Wert handwerklicher Arbeit zu schätzen weiß, sondern zugleich aus der Sicht des Autors auch die Fragwürdigkeit kultischer Verehrung von Menschen geschaffener Produkte auf den Punkt bringt:

*„Wer mit Holz arbeitet, spannt die Messschnur, umreißt es mit einem Stift, bearbeitet es mit einer Raspel und umreißt es mit einem Zirkel, macht es wie eine menschliche Gestalt, wie ein Prachtstück von einem Menschen, um in einem Haus zu thronen, fällt sich Zedern, nimmt Stechpalme und Eiche und lässt sie stark werden unter den Bäumen des Waldes, pflanzt Fichten und der Regen lässt sie wachsen. Das ist für die Menschen zum Feuermachen und sie nehmen davon, um sich zu wärmen, auch zünden sie es an und backen Brot. Auch eine Gottheit machen sie davon und fallen vor ihr nieder, sie machen ein Götzenbild und beten es an. Eine Hälfte verbrennen sie im Feuer, über dieser Hälfte bereiten sie das Fleisch, sie braten es und werden satt, auch wärmen sie sich und sprechen: »Ah! Ich habe es warm, ich schaue ins Feuer.« Aber das Übrige machen sie zum Gott, damit es ihr Götzenbild sei, sie beten es an und fallen vor ihm nieder, beten zu ihm und sprechen: »Rette mich, denn du bist mein Gott!« (Jes. 44, 13-17, Bibel in gerechter Sprache)*

Damit ist natürlich keinesfalls das Selbstverständnis derer eingefangen, die Objekte nutzen, um sich an ihren Gott bzw. ihre Göttin erinnern zu lassen, aber es zeigt die Willkürlichkeit ihres Verhaltens auf. Der Autor fragt, wie tragfähig die Verbindung von bloßer Materialität und angesonnener Heiligkeit ist. Und er lässt die Leserinnen und Leser sich fragen: Ist das nicht ein Irrtum, wenn ein selbstgeschaffener Gegenstand angebetet wird? In einem gewissen, wiederum ganz modernen Sinne sind Götzenbilder *Readymades* – aus dem Alltag genommene Gegenstände, die auf einen Sockel gestellt werden, damit man mit ihnen religiöse Erfahrungen machen soll. Nur anders als bei den *Readymades* des 20. Jahrhunderts wird ihnen nach und nach eine Verbindlichkeit zugeschrieben, die die Willkürlichkeit ihrer Entstehung in den Hintergrund treten lässt. Sie werden zu Kultbildern, die angebetet werden *müssen*. Dem setzt das biblische Bilderverbot (s)eine Schranke: *Du sollst Dir kein Kultbild machen!*

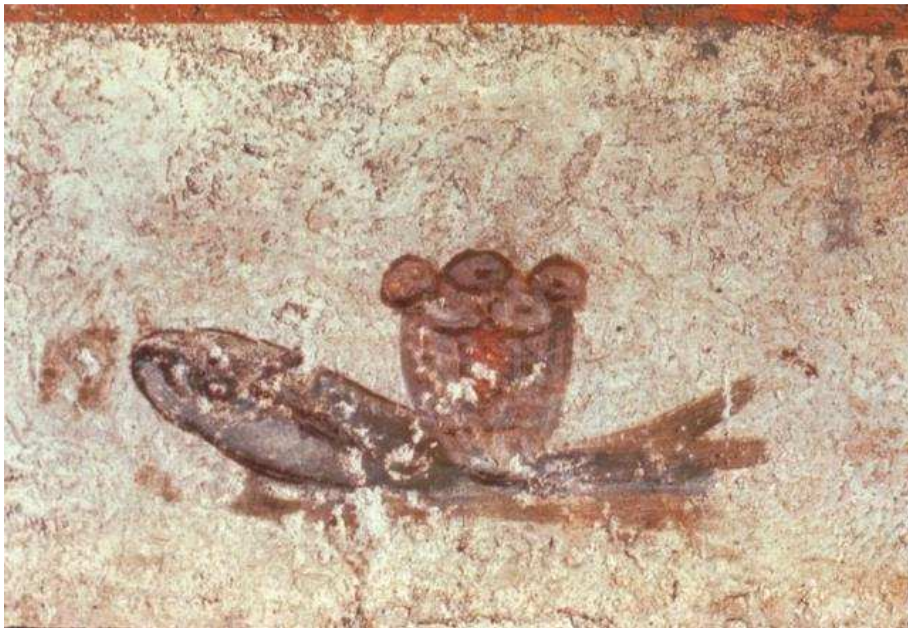
## Weitere Informationen und Impulse

- Über den aktuellen Forschungsstand informiert das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex) unter dem Stichwort [Bilderverbot \(AT\)](#).
- Online gibt es die Bilddatenbank BODO ([Bibel+Orient Datenbank online](#)) in der sich zahlreiche Objekte aus der Frühzeit Israels recherchieren lassen.
- Schroer, Silvia (1987): In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament. Freiburg, Schweiz, Göttingen: Universitätsverlag; Vandenhoeck & Ruprecht.
- Köckert, Matthias (2009): Vom Kultbild Jahwes zum Bilderverbot. Oder: Vom Nutzen der Religionsgeschichte für die Theologie. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche (ZThK) (106), S. 371–406
- Link, Christian (1977): Das Bilderverbot als Kriterium theologischen Redens von Gott. In: Zeitschrift für Theologie und Kirche (ZThK) 74 (1), S. 58–85
- Adorno, Theodor W. (2014): Ästhetische Theorie. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1707).
- Eco, Umberto (1990): Die Poetik des offenen Kunstwerks. In: Umberto Eco: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. 2. Aufl. Leipzig: Reclam, S. 113–141.

## 03 – Christus, die Befreiung der Künste zur Profanität

Der reformierte Blick auf die Bilder, so haben wir gelernt, bekommt seinen bestimmenden theologischen Impuls durch das biblische Kultbildverbot, das zweite Gebot. Umso überraschender ist es, dass das Neue Testament in dieser zentralen Frage vollständig schweigt. Das Verbot von Kultbildern kommt ebenso wenig vor wie die Erlaubnis, künftig Bilder zu gestalten. Die als Gegenargument im Laufe der Kirchengeschichte oft zitierten neutestamentlichen Aussagen über Christus als Bild Gottes (εἰκών τοῦ θεοῦ - imago dei) beziehen sich auf Genesis 1, 26 und haben mit der Kultbildfrage als solcher nichts zu tun; wie auch die alttestamentliche imago-dei-Lehre selbst keine Relevanz für die Frage nach den Kultbildern hat.

Wie ist aber das neutestamentliche Schweigen in dieser zentralen Frage zu deuten? Dazu hat der Schweizer Theologe und Schriftsteller Kurt Marti 1958 einen erhellenden Text geschrieben, der unter der programmatischen Überschrift steht: *Christus, die Befreiung der bildenden Künste zur Profanität*. Christus, das ist das erste Argument von Marti, bedeutet zunächst einmal einen Wechsel von der lokalen zur personalen Präsenz Gottes. „War bis zu Jesus Christus Gottes aktuelle irdische Residenz, in die er nicht gebannt war, in der es ihm aber gefiel, seinem Volke je und je zu begegnen, eine lokale Residenz (Stiftszelt, Tempel), so wählt Gott von nun an eine personale Residenz (Jesus Christus).“ Während bei der lokalen Präsenz durchaus religiöses Kunsthandwerk geschätzt wurde, ist das bei der personalen Präsenz nicht mehr vonnöten.



Symbolische Darstellung: Fisch und Brot, Callixtus-Katakombe, 3. Jahrhundert

Zugespißt kann Marti deshalb als eine notwendige Folge der neutestamentlichen Lehre festhalten: „Die bildenden Künste verlieren ihre sakrale Mitte.“ Das ist erkennbar polemisch gegen die damals grassierende und von Hans Sedlmayr angestoßene Rede über einen angeblichen *Verlust der Mitte* in der zeitgenössischen Kunst gerichtet. Wenn überhaupt ‚verlorene Mitte‘, dann aber als Werk Jesu – antwortet Marti.

Und zudem ist dann doch weniger ein Verlust als vielmehr die Eröffnung eines Freiraums, eines kulturellen Feldes, das nun eigenständig (heute würden wir sagen: autonom) gefüllt werden kann. Noch einmal mit den Worten von Kurt Marti:

*„Die Kunstdifferenz des Neuen Testaments ist nicht eine Peinlichkeit, die zu entschuldigen, oder ein Mangel, der nachträglich zu beheben ist, sie ist überhaupt kein Negativum, keine Not, im Gegenteil, sie ist eine Befreiung — die Befreiung der bildenden Künste zur Profanität. Weil es seit Christus keine heiligen Räume und Gegenstände mehr gibt, gibt es auch keine heilige Kunst mehr.“*

*Die Unterscheidung zwischen sakraler und profaner, zwischen heiliger und weltlicher Kunst wird damit grundsätzlich hinfällig und theologisch irrelevant.“*

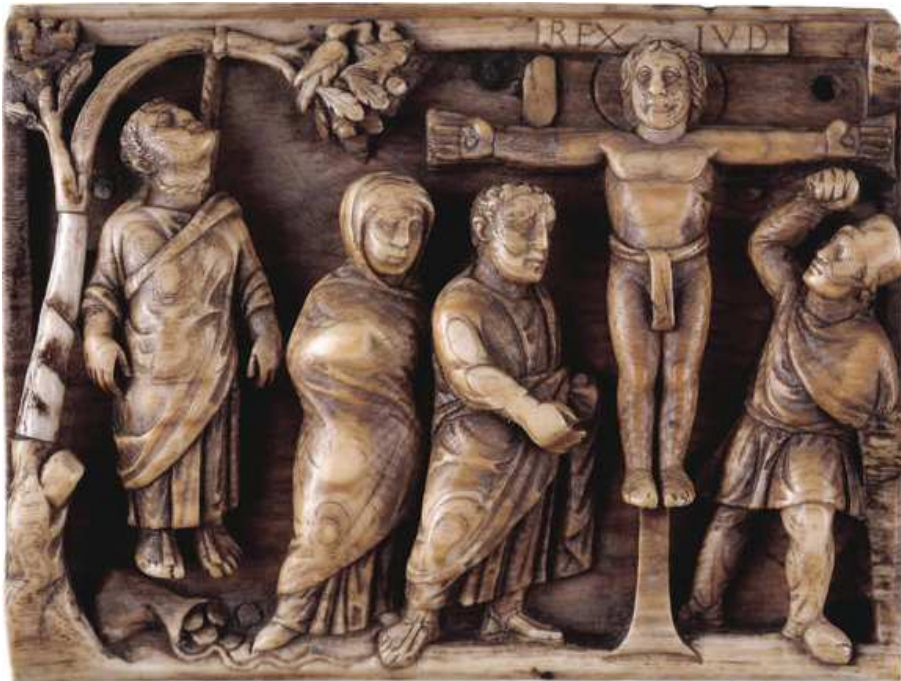
Man kann diesen Punkt im Blick auf die aktuellen Diskussionen um Bild und Bibel nicht deutlich genug hervorheben: *es gibt von nun an buchstäblich überhaupt keine Notwendigkeit mehr zu irgendeiner religiösen, heiligen oder christlichen Kunst* – und das heißt, die Bilder wenden keine vorgebliche Not der Nicht-Präsenz Gottes. Und das weniger, weil Kultbilder weiterhin mit einem Tabu zu belegen wären, da sie gegen das 2. Gebot verstoßen (auch wenn dies weiterhin zutreffen kann), sondern deshalb, weil der grundsätzliche Sinn religiöser Kunst nicht mehr gegeben ist, sie ist mit der Zeitenwende sinnlos geworden. Wollte man dennoch auf religiöse Kunst setzen, müsste man hinter den Gedanken der personalen Präsenz Gottes zurückgehen, es wäre theologisch ein Rückschritt. Dass wir kein Bild Jesu Christi haben und die Umwelt Jesu auch keinen Wert darauf gelegt hat, ein Bild für die Nachwelt anzufertigen, ist keine Not, sondern eine Tugend.

Das Christentum ist der so beschriebenen Frei-Setzung zur profanen Kunst nicht bzw. mit 1500 Jahren Verspätung (und dann auch nur teilweise) gefolgt. Bereits zwei Jahrhunderte nach der Kreuzigung Christi beginnt es damit, das zweite Gebot außer Kraft zu setzen bzw. es exklusiv als Fremdgötterverbot zu interpretieren und im Interesse der Vermittlung der eigenen Theologie zunächst auf symbolische Bilder (Fisch, Guter Hirte, Lehrer), dann aber auch auf Kultbilder (z.B. Christus als Sol invictus) und später sogar auf Bildmagie zu setzen.



Symbolische Darstellung von Christus als guter Hirte, Domitilla-Katakombe, etwa 250 n.Chr.

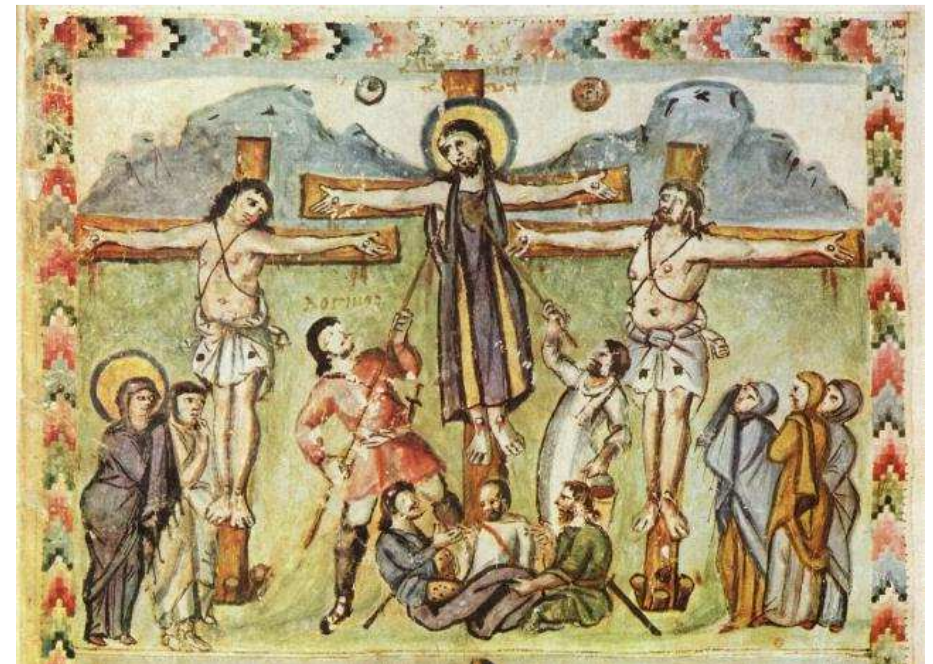
Im Kontext einer bildreichen Umwelt wollte man offenkundig nicht auf Bilder und Kultbilder verzichten. Mit dem Aufstieg zur Staatsreligion werden die symbolischen Christusbilder zu triumphierenden religiösen Herrschaftsbildern und wenig später zu anzubetenden Kultbildern. Es ist aber vielleicht wichtig festzuhalten, dass es nicht das Volk war, das als erstes derartige Bilder wünschte. Vielmehr benötigten die vermögenden Christen Symbole für ihre Trinkbecher und Vertrags-Siegel, da sie nicht im Kontext der heidnischen Kultur auffällig werden wollten. Die ersten Wünsche nach Bildern kommen aus den herrschenden und den ökonomisch privilegierten Schichten. Erst später erweist sich die entstandene Bilderkultur als wirkungsmächtig zur Beeinflussung der breiten Massen und ihr Potential wird sozusagen strategisch eingesetzt.



Elfenbein, 430, Britisches Museum; Suizid des Judas und Kreuzigung Christi

Um 430 finden wir dann die ersten künstlerisch ausgearbeiteten Kreuzigungsdarstellungen, in deren Gestaltung bereits die Ergebnisse der christologischen Debatten der damaligen Zeit eingeflossen sind. Auf der oben abgebildeten kleinen Elfenbeintafel aus dem British Museum in London sehen wir rechts am Kreuz Christus, der bereits gestorben ist, denn wir erkennen links unter dem Kreuz den römischen Hauptmann Longinus. Aber Christus hat dennoch die Augen geöffnet, weil er – so die Konvention der damaligen Bildsprache – den Tod bereits überwunden hat, er triumphiert über den Tod. [Anders als der neben ihm abgebildete Judas. Seine konkrete Deutung auf dieser Tafel ist umstritten, dürfte aber in die Dialektik von Tod und Leben einzuordnen sein.]

Ein Bild ist so gesehen schon damals nicht nur Abbild, sondern immer auch eine dogmatische Aussage oder zumindest doch Illustration einer dogmatischen Aussage. Bilder, diese Überzeugung scheint sich bei den kulturellen Eliten des damaligen Christentums durchgesetzt zu haben, sind ideale Instrumente um komplexe theologische Zusammenhänge darzustellen und zu memorieren.



Kreuzigung Christi, Blatt aus dem Rabbula-Evangeliar, 586

In der Folge werden die Bilder erzählerisch immer komplexer und mit weiteren Bilddetails angereichert. Auf der streng parallel aufgebauten Kreuzigungsdarstellung des Rabbula-Evangeliers aus dem Jahr 586 n. Chr. sehen wir den mit einem ärmellosen Gewand bekleideten Christus am Kreuz, darunter links vom Betrachter Maria mit Johannes und Longinus und rechts Stephanos, der Christus den Schwamm reicht sowie eine Gruppe von Frauen. Im Vordergrund sitzt eine Gruppe von drei römischen Soldaten, die um den Rock Christi würfeln. Im Hintergrund Sonne und Mond und ebenfalls streng parallel zwei Berge. An diesem Bild kann sich die religiöse Phantasie (und Bilddidaktik) abarbeiten.

### Weitere Informationen und Impulse

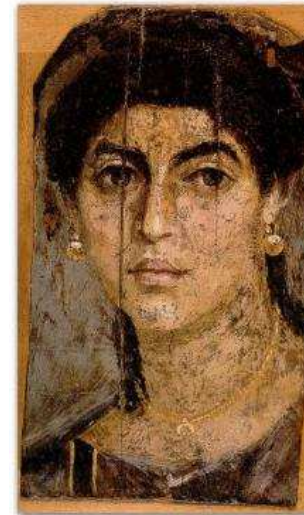
- Kurt Martis Text ist 1976 in einem Buch wiederveröffentlicht worden, das auch weitere wichtige Texte zur Debatte enthält: Kurt Marti (Hg.): Grenzverkehr. Ein Christ im Umgang mit Kultur, Literatur u. Kunst. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag. Vgl. auch Andreas Mertin, Kurt Marti – Befreiung zur Profanität; In: Pierre Bühler; Andreas Mauz (Hg.) (2016), Grenzverkehr. Beiträge zum Werk Kurt Martis.
- Sedlmayr, Hans (1991): Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. 17. Aufl. Berlin: Ullstein.
- Stützer, Herbert Alexander (1983): Die Kunst der römischen Katakomben. Köln: DuMont (DuMont-Taschenbücher, Nr. 141).
- Grundsätzlich zum Thema: Schwebel, Horst (2002): Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts. München: Beck, C H.



## 04 – Eine reformierte Kunsttheorie avant la lettre

Mit dem Kommen Jesu Christi erfahren die Bilder ihre radikale „Säkularisierung“. Religiöse Bilder sind von nun an nicht mehr notwendig, die Kunst ist aus ihrer sakralen Bindung für die Profanität freigegeben. Geschichtlich hat sich das christliche Verhältnis zu den Bildern freilich ganz anders entwickelt. Gab es in der Frühzeit, also bis in die Mitte des 3. Jahrhunderts, noch erregte Diskussionen um die Legitimität von Bildern im Christentum, setzten sich zunehmend jene durch, die Bilder im religiösen Vollzug nicht nur für erlaubt, sondern auch für zwingend geboten hielten. Parallel dazu entwickelte sich eine Form der Bildmagie, die wirklich erstaunlich ist (und dennoch bis in die Gegenwart Nachfolger findet). So wurde damals von Bildverehrern erzählt, dass, als einer Ikone Löcher analog einer Seitenwunde zugefügt wurden, angeblich Blut und Wasser herausflossen und zahlreiche Kranke dadurch geheilt worden seien. Wegen dieser in den Bildern vermuteten magischen Kraft wurden Ikonen auch zur Abwehr von Feinden verwendet und auf die Stadtmauern gestellt.

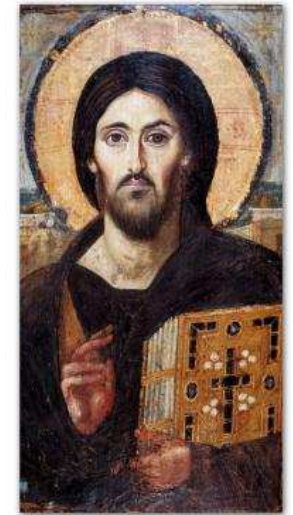
Die Entstehung der Ikonen selbst liegt im Dunkeln, nicht zuletzt, weil ein guter Teil von ihnen späteren Bilderstreitigkeiten zum Opfer fiel und wir deshalb nur bedingt Rückschlüsse auf Genese und theologische Konzeption ziehen können. Zumindest von der Technik her ist aber eines der frühesten Ikonenbilder Christi, die Ikone vom Katharinenkloster auf dem Sinai aus dem 6. Jahrhundert, mit den Mumienporträts aus Fayum verwandt. Beide sind in aufwendiger Enkaustik-Technik hergestellt. [Enkaustik ist eine künstlerische Maltechnik, bei der in Wachs gebundene Farbpigmente heiß auf den Maluntergrund aufgetragen werden.] Das würde theologisch auch insofern passen, als in beiden Fällen eine dialektische Durchdringung von Leben und Tod angezeigt werden soll. Die Mumienporträts sind von Lebenden genommen, um später ihre mumifizierten Leichname zu schmücken und so einen vitalen Eindruck zu erzielen. Christus sollte in der Tradition der christologischen Beschlüsse als Gottmensch dargestellt werden, der den Tod überwunden hat. Hier wäre die einfache Orientierung an den Porträts von Lebenden, wie wir sie in der römischen Kultur finden, zu wenig gewesen. So aber kann das Christentum an einer Bildtradition anknüpfen, die die Toten als Lebende darstellt.



Fayum Mumienporträt  
Louvre



Fayum Mumie, 100-120,  
Britisches Museum



Christusikone, 6. Jahrhundert  
Sinai, Katharinenkloster

Unwiderrspochen blieb der sich so entwickelnde Bilderkult jedoch nicht. Während sich im Raum des byzantinischen Reiches die Ikonentheologie ausbreitet, bleibt Rom vorsichtig auf einer eher vermittelnden Linie. Nach 726 kommt es dann aber zu einem über 100 Jahre währenden, zum Teil mit Gewalt ausgetragenen Bilderstreit in der byzantinischen Kirche. In der Debatte, an der sich nicht nur die Byzantiner, sondern alle großen intellektuellen Strömungen Europas beteiligten, wurden nach und nach die vier voneinander abgrenzbaren Argumente versammelt, die bis heute für oder gegen die Bilder im Christentum vorgebracht werden (können).

1. Bilder sind für den Glauben heilsnotwendig – sagen die Bilderverehrer in Byzanz, denn wenn der Mensch gewordene Gott nicht dargestellt werden kann, leugnet man notwendig seine Menschwerdung.  
**Das wäre das Inkarnationsargument.**
2. Bilder sind für den Glauben nützlich – sagt die Kirche in Rom, denn viele Menschen können nicht lesen und diesen Menschen helfen die Bilder, sich an die biblischen Geschichten zu erinnern.  
**Das wäre das didaktische Argument.**
3. Bilder sind für den Glauben überflüssig – sagen die Bildkritiker in Byzanz, denn das zentrale Symbol, das uns Christus zur Erinnerung und Vergegenwärtigung gegeben hat, ist das Abendmahl.  
**Das wäre das eucharistische Argument.**





4. Bilder sind für den Glauben neutral – sagt Karl der Große, denn sie sind nur profane Gegenstände, die allein nach ihrer künstlerischen Qualität beurteilt werden sollten.  
**Das wäre das kulturelle Argument.**

Chludow-Psalter (Mitte 8. Jh.), folio 67r:  
 Patriarch Johannes VII. Grammatikos  
 löscht ein Christus-Bild mit einem  
 Schwamm an einer Stange aus.  
 Im Hintergrund dazu parallel aufgebaut  
 die Kreuzigung Jesu Christi. Ein Soldat  
 reicht Christus Essig in einem  
 Schwamm an einer Stange.

Inkarnation – Didaktik – Eucharistie – Kultur, das sind die vier bis heute vorgebrachten zentralen Argumente zum Verhältnis von Christentum und Bild. Schauen wir sie uns noch einmal genauer an:

Das erste, das Inkarnationsargument geht so: Aus der Tatsache, dass Christus Mensch wurde, folgt konsequent die Möglichkeit, ihn malerisch in Erscheinung zu bringen. Schließlich unterliegt alles Materielle der Möglichkeit malerischer Darstellung. Wer also nicht gemalt werden kann, der ist folgerichtig auch nicht richtig Mensch. Aus der Möglichkeit der figürlichen Darstellung Christi wird so unter der Hand ihre heilsgeschichtliche Notwendigkeit. So konnte die bilderfreundliche Theorie der Theologen des 8. Jahrhunderts sogar behaupten, es werde durch die Abschaffung der Bilder und ihrer Verehrung auch Christus verleugnet und sein Heilswerk aufgehoben. Für die Bilderfreunde war das strukturell Einigende zwischen Bild und Prototyp oftmals wichtiger als die stoffliche Differenz. Zwar werde niemand derartig irrsinnig sein, den Schatten und die Wahrheit, den Prototyp und das von ihm Abgeleitete, die Ursache und das aus ihm Hervorgegangene für der Substanz nach eins zu halten, aber dennoch sei das Bild Christi im Grunde nichts anderes als Christus selbst, abgesehen von der Verschiedenheit der Materie. Das Bild Christi bekommt einen sakramentalen Charakter. Johannes von Damaskus kann sogar den Satz prägen: *Ich sah das Bild Gottes in Menschengestalt und meine Seele ward gerettet*, und der Patriarch Nikephoros gibt - in einsamer Übertreibung - der Ikone bezüglich der Heilswirksamkeit eindeutig den Vorzug vor dem Wort Gottes.

Das zweite, das didaktische Argument kann sich nicht zuletzt auf Papst Gregor den Großen berufen. Dieser hatte in einem Schreiben folgendes ausgeführt: „Denn was den Lesenden die Schrift, das stellt die Malerei den ungebildeten Sehenden (idiotis) vor Augen, weil die Unwissenden (ignorantes) in ihr das sehen, was sie befolgen sollen; und in ihr lesen jene, die die Buchstaben nicht kennen; deshalb nimmt die Malerei vor allem für die Heiden die Stelle der Lektüre ein.“ Diese These hat ihre Popularität bis in die Gegenwart behalten. Unterschlagen wird dabei, wie Gregor in seinem Schreiben fortfährt: „So ist nämlich die Heilige Schrift in den Worten und den Bedeutungen, was die Malerei in den Farben und den Sachen ist: und der ist allzu dumm, der so an den Farben der Malerei klebt, dass er von den Sachen, die gemalt sind, nichts weiß. Wenn wir die Worte ... umfassen und den Sinn nicht wissen, wissen wir nämlich auch die Sachen, die gemalt sind, nicht, wenn wir sie allein für Farben halten.“ Ja so ist es. Die Malerei bringt uns nur zu Farben und Gestalten, nicht zu Geschichten. Erst der Sinn erschließt dann ein Verständnis des Ganzen. Dieser Sinn kommt aber nicht von selbst, sondern muss explizit vermittelt werden. Alles andere ist Humbug. Da halte ich es tatsächlich einmal mit Gregor dem Großen: der ist dumm, der glaubt, man könne mittelalterliche Bilder lesen, ohne (vorab) ihren Sinn zu kennen. Im Grunde ist das auch jedem klar, aber dann würde das schöne Argument, man brauche die Bilder ja nicht für sich, sondern im Interesse der Armen oder im Blick auf heutige Zeiten: im Interesse der Bibelunkundigen, in sich zusammenfallen.

Das dritte, das eucharistische Argument wurde von dem bilderskeptischen byzantinischen Kaiser Konstantin V. entwickelt. Es nimmt die Argumentation der Bilderfreunde auf und besagt, wenn es denn tatsächlich ein elementares christliches Interesse geben sollte, dass Christus symbolisch vermittelt werden soll, dann wäre die Antwort auf dieses Interesse doch eben nicht die Bilder, zu denen sich Christus gar nicht geäußert habe, sondern ausschließlich das Abendmahl, das Jesus schließlich selbst für diesen Zweck der Vergegenwärtigung eingesetzt habe: Dies tut zu meinem Gedächtnis (Lukas 22, 19). Gegenüber der Autorität Jesu seien daher alle späteren menschlichen Versuche, Bilder zur Vergegenwärtigung einzusetzen, abzulehnen.

Das vierte, also das kulturelle Argument vertrat Karl der Große im byzantinischen Bilderstreit mit den so genannten *Libri Carolini*, die nach der Synode von Nicäa 787 vermutlich von seinem Hoftheologen Theodulf von Orléans formuliert wurden, um die theologische Kompetenz der Franken gegenüber Rom und Byzanz aufzuweisen. Die Franken plädieren ganz im Geiste einer aufgeklärten Bildung. Umberto Eco schrieb einmal über diese Schrift: „Die Ästhetik der Libri Carolini ist eine Ästhetik des unmittelbar Sichtbaren, und sie ist zugleich eine Ästhetik der Autonomie des Werkes der bildenden Kunst.“ Es ist deshalb kein Zufall, dass sich Jahrhunderte später Johannes Calvin in der *Institutio Christianae religionis* (I, 11, 14) positiv auf die Intervention Karl des Großen in der Bilderfrage berufen hat. Das Argument der Libri Carolini lautete, dass es im Umgang mit der Kunst nicht auf das religiöse Verhalten (Anbetung, Verehrung oder didaktische Ingebrauchnahme) ankomme, sondern dass sich das Urteil an dem zu orientieren habe, ob man ein gutes oder ein schlechtes Werk vor sich habe. Dazu verwendeten sie ein luzides Bild: Wenn einem byzantinischen Bilderverehrer zwei Kunstwerke vorgestellt würden, die beide eine Frau mit Kind darstellen würden, wobei eines Maria mit Jesus und das andere Venus mit Amor darstellt, dann müsste der Bilderverehrer doch verzweifeln, wenn er nicht wüsste, welches Bild Venus und welches Maria darstellt. Das eine müsste er schließlich ablehnen oder vielleicht sogar als Götzenbild vernichten, das andere müsse er verehren.



Seite aus den Libri Carolini, 789



Hans Holbein  
 1524  
 Venus und Amor

Hans Holbein  
 1520  
 Maria mit Kind



Humanistische Schlussfolgerung der Franken: Nicht auf den Inhalt, sondern nur auf die Qualität kommt es im Umgang mit der Kunst an. Ein Kunsturteil sei eben ein Kunsturteil. Man wird dem Kunsthistoriker Bazon Brock zustimmen können, wenn er über die Wirkungsgeschichte der Libri Carolini schreibt: „Es ist sicherlich nicht unrichtig zu behaupten, dass diese Wesensbestimmung der Kunst als *ars mundana* einen entscheidenden Einfluss auf die Überwindung der sakralen Bindung der Kunst hatte.“ In den Libri Carolini finden wir somit zum ersten Mal die Bestimmung, dass die Diskussion über Kunst sich ausschließlich nach Kunstverstand und nach der Kunstfertigkeit richten müsse: „Für die Beurteilung des Bildes komme allein in Betracht,

ob das Bild besser oder schlechter gemalt sei, denn das Bild verdanke sich nicht irgendeinem Mysterium, sondern allein dem magisterium und ingenium des Künstlers.“ (Bazon Brock)

Diese Überlegungen Karls des Großen können als *reformierte Kunsttheorie avant la lettre* gelesen werden. Der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden sie mit mehr als 750-jähriger Verspätung erst 1549(!) durch den mit Calvin befreundeten Jean du Tillet, der die wesentlichen Punkte offensichtlich vorab mitteilte, so dass Calvin sie in seiner Argumentation verwenden konnte. Für die reformierte Theorie der Bilder wurden sie so wichtig, dass die römische Kurie die Libri Carolini 1564 als Fälschung auf den Index verbotener Bücher setzte um ihren Einfluss zu begrenzen. Und dennoch gehören sie wie die sich entwickelnde reformierte Position zu den Bildern in die Entwicklungsgeschichte der autonomen Kunst der Gegenwart.

### Weitere Informationen und Impulse

- Warnke, Martin (Hg.) (1973): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Frankfurt am Main: Syndikat. Wiederveröffentlicht als Fischer Taschenbuch 1988.
  - darin: Brock, Bazon (1973): Der byzantinische Bilderstreit. S. 30–40. Online unter <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=336>
- Bredekamp, Horst (1975): Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 763).
- Ann Freeman (Hrsg. unter Mitwirkung von Paul Meyvaert): Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini), Hannover 1998. (=Monumenta Germaniae Historica, Concilia, Bd. 2, Supplementum I)
- Eco, Umberto (1995): Kunst und Schönheit im Mittelalter. 3. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verl.

## 05 – Bildersturm – Kein dunkles Kapitel

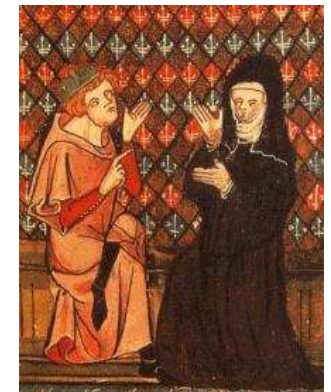
Im Folgenden geht es darum, dass eine dieser gerade geschilderten Annäherungsformen des Christentums an die Kunst immer wieder mit Bildersturm assoziiert wurde und auch war. Die Kultbildkritik, die Kunst als profanes Phänomen ansah, suchte die Bilder konsequent aus dem Kultraum zu entfernen. Dafür gab es aber mehr Gründe als nur die Berufung auf das 2. Gebot, es ging auch um die Bedeutung, die den Bildern darüber hinaus zugewiesen wurden.

Zunächst aber ist festzuhalten, dass Bildersturm und Bildkritik selbstverständlich kein spezifisches Phänomen der Reformation ist. Wir finden beides zu allen Zeiten, im Alten Ägypten, im Rom des Altertums, bei zahlreichen sozialen Reformbewegungen in vorreformatorischen Zeiten, aber natürlich auch in den religiösen Aufbrüchen nach 1517. Die kritische Haltung zu den Bildern kann sich auf eine veritable Ahnenreihe berufen. Als sich zum Beispiel 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“. Und im großen Exordium von Cîteaux heißt es dementsprechend: „Wisset, dass es drei Dinge gibt, deren Anblick dem Allerhöchsten besonders missfällt: die allzu ausgedehnten Ländereien, der Luxus der Bauwerke und schließlich die Künstelei unnützer Ausschmückungen im geistlichen Gesang“. Dementsprechend verbinden wir die „Kunst der Zisterzienser“ mit ästhetisch überaus reduzierten Gestaltungen.



Kapitell der Basilika Sainte-Marie-Madeleine in Vézelay in Burgund, um 1145

Auch Petrus Abaelardus (1079-1142) vertritt eine puristische Position in der Frage der Ausstattung von Kirchen und Klöstern. Im achten Brief an Heloise, in dem er sich mit den „Regula sanctimonialium“ beschäftigt, schreibt er: „An den Gebäuden zeigt es sich deutlich, ob sie größer oder schöner angelegt sind, als ihr Zweck es erfordert, oder ob wir, mit Werken der Bildhauerkunst und der Malerei sie schmückend, Königspaläste bauen statt Hütten der Armut ... Darum ist dafür zu sorgen, dass wir unserem Haus und unserem Vermögen eine bestimmte Grenze setzen und nichts, was nicht notwendig ist, begehren, annehmen, wenn es angeboten, oder zurückbehalten, wenn es übernommen worden ist. Denn alles, was über das eigentliche Bedürfnis hinausgeht, besitzen wir nur wie einen Raub und machen uns schuldig am Tode so vieler Armen, wie wir mit unserem Überfluss hätten erhalten können. ... Der Schmuck des Gotteshauses soll das Notwendige, nicht das Überflüssige enthalten, mehr sauber als kostbar sein. Nichts in ihm soll aus Gold oder Silber gefertigt sein, außer ein silberner Kelch oder auch mehrere, wenn es nötig ist. Verzierungen aus Seide sollen nur an den Stolen und Armbinden angebracht sein. Keine Bildhauerarbeiten sollen im Gotteshaus sein. Nur ein hölzernes Kreuz soll am Altar errichtet werden, worauf - nichts soll daran hindern - das Bild des Erlösers gemalt werden kann, wenn man will. Aber andere Bildwerke sollen den Altären fremd bleiben.“



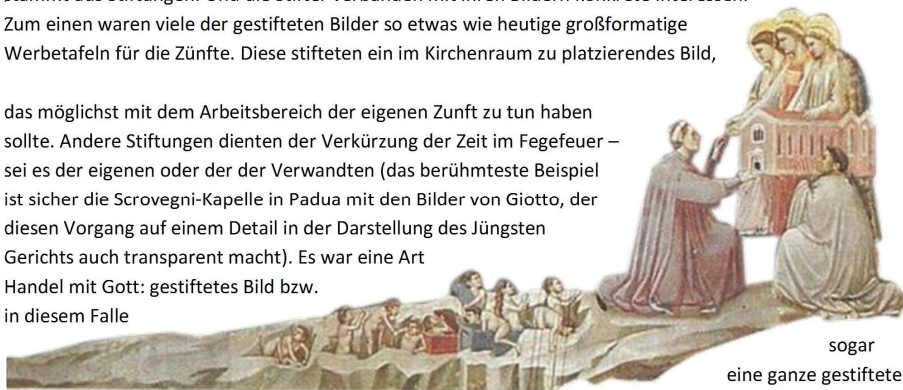
Abaelardus und Heloise in einer Handschrift des Roman de la Rose, Chantilly, musée Condé (14. Jh.)

Selten aber ist eine konfessionelle Bewegung so dauerhaft mit dem Bildersturm assoziiert worden, wie die reformierte Tradition. Bis in die Gegenwart wird ihr vorwurfsvoll vorgehalten, dass sie eine bilderstürmische (ikonoklastische) Haltung einnehme. Nun kann man diesen Vorwurf unschwer entkräften. Auch hier gilt natürlich, was bereits mehrfach angeklungen ist, dass es sich nicht um eine grundsätzlich bildkritische Haltung, sondern um eine Kultbildkritische Einstellung handelt. Gestürmt wurden Kultbilder und Bilder mit bestimmten religiösen Funktionszuweisungen, andere Bilder dagegen wurden – wie es auch schon zuvor bei den byzantinischen Ikonoklasten zu beobachten war – großzügig gefördert. Es ist eben nicht so, dass die Kultbildkritiker auf *alle* Bilder verzichteten.

Wir müssen uns aber auch von einem Denken lösen, das an sich im Bildersturm schon etwas grundsätzlich Verwerfliches sieht. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat vor Jahren geschrieben: "Die bilderstürmerischen Theorien gehören zu den großen geistigen Hervorbringungen ihrer Zeit, und die Formen ihrer praktischen Übersetzung waren so vielfältig und originell wie die Impulse, die zur Herstellung der Bilder nötig waren: Bildersturm konnte ebenso schöpferisch sein wie Bildproduktion."

In heutigen Zeiten, in denen wir mit dem Phänomen kaum noch vertraut sind, dass sich jemand „Heil“ mittels von Stiftungsalären erkaufen will, wirken manche der bilderstürmischen Aktionen wie Barbarei, so als ob sie sich vor allem gegen Kunstwerke (im bürgerlichen Sinne) und nicht gegen das Verschachern und damit gegen die Kapitalisierung (und implizite Zerstörung) von Religion wenden würden. Bildersturm der Reformationszeit ist aber viel eher ein theologisch begründeter und sozial inspirierter Aufschrei. Warum sollten sich Begüterte Seligkeit durch Stiftungen erkaufen können? Und warum muss man diese religiöse Privilegierung permanent vor Augen geführt bekommen? Keinesfalls dienten ja die zahlreichen Altarbilder vorrangig der religiösen Vermittlung biblischer Inhalte. Dieses Argument im Gefolge von Gregor dem Großen (der Bilder als Bibel der Laien bezeichnet hatte) galt nur in den seltensten Fällen, da eine Großzahl der Bilder in den Kirchen den Laien gar nicht zugänglich war. Der Hauptteil der Bildproduktion in der Kirche stammt aus Stiftungen. Und die Stifter verbanden mit ihren Bildern konkrete Interessen. Zum einen waren viele der gestifteten Bilder so etwas wie heutige großformatige Werbetafeln für die Zünfte. Diese stifteten ein im Kirchenraum zu platzierendes Bild,

das möglichst mit dem Arbeitsbereich der eigenen Zunft zu tun haben sollte. Andere Stiftungen dienten der Verkürzung der Zeit im Fegefeuer – sei es der eigenen oder der der Verwandten (das berühmteste Beispiel ist sicher die Scrovegni-Kapelle in Padua mit den Bildern von Giotto, der diesen Vorgang auf einem Detail in der Darstellung des Jüngsten Gerichts auch transparent macht). Es war eine Art Handel mit Gott: gestiftetes Bild bzw. in diesem Falle



sogar eine ganze gestiftete Kirche gegen Gnade.

Alle anderen Menschen (ohne entsprechenden finanziellen Hintergrund) sahen bei diesem Handel schlecht aus bzw. klein, so wie Giotto es in seiner Darstellung zeigt. Der eine verhandelt in übergroßer Darstellung das Heil seines Vaters (eines Wucherers), den anderen bleibt in marginalisierter Darstellung nur die flehent-

liche Bitte um Gnade. Wenige Bilder der Kunstgeschichte führen so drastisch vor Augen, aus welcher seelischer Notlage Bilder gestürmt wurden. Es ging um nichts weniger als um religiöse Gerechtigkeit, um religiöse Gleichberechtigung. Niemand sollte durch Stiftungen sich ins Paradies einkaufen können. In diesem Fall konnten sich religiöse Reformbewegungen auf Jesu Tempelreinigung berufen.



Bildersturm in der Liebfrauenkathedrale von Antwerpen am 20. August 1566 (Kupferstich von Frans Hogenberg, 1588)

Und in der Radikalität, mit der im ausgehenden Mittelalter vorgegangen wurde, wurden dann Kirchen und Klöster von Kultgegenständen leergeräumt. Anders als im byzantinischen Bilderstreit, bei dem der Staat vor allem an dem toten Kapital der Kirche interessiert war, ging es im Bilderstreit der Reformation tatsächlich um eine „Reinigung“, bei der viel von dem vernichtet wurde, was wir heute Kunst nennen. Oder es wurde durch die Obrigkeit verkauft. Oft wurden Kunstwerke bzw. Fresken allerdings auch ‚nur‘ übertüncht und damit für die Nachwelt besser erhalten als an anderen Orten. Unser Bild vom reformierten Bildersturm ist dann in aller Regel von Kupferstichen wie dem oben abgebildeten von Frans Hogenberg bestimmt. Es erinnert ein wenig an die Aktionen der Amerikaner und Iraker nach der Eroberung Bagdads im Jahr 2003, wie sie uns in der Tagesschau präsentiert wurden. Ob die Räumung der Liebfrauenkirche wirklich so stattgefunden hat, wie dargestellt, kann man mit guten Gründen bezweifeln. Viele der damaligen Altarbilder sind bis heute erhalten und befinden sich nun im Königlichen Museum der Schönen Künste.



Für die Künstler war der Bildersturm weniger problematisch als der Zusammenbruch des Stiftungsgedankens, denn erst dieser zerstörte dauerhaft einen Gutteil ihres bis dahin florierenden Geschäftsfeldes. In einem Text über „Das Erlöschen des Fegefeuers und der Zusammenbruch der Auftraggeberschaft für sakrale Kunst“ schreiben Christine Göttler und Peter Jezler: „In Straßburg richteten 1525 die Maler und Bildhauer eine Bittschrift an den Rat, in der sie auf ihre prekäre Lage aufmerksam machen, »als nunmehr durch das wort gottes die achtung der bilder mercklich abgefallen und noch täglich abfeilet«. Weil sie als bildende

Künstler »nichts anders dann malen, bildhown und derglichen gelernet« hätten, drohe ihnen das Verderben: »So wir dann nun nichts können, dan do zu wir zogen sint und dasselb nichts mer gelten will, und wir aber, wes wir kunten und vermöchten, gern arbeyten wolten, das wir uns und die unsern wie bisher mit eeren hinuß bringen, ist unser demutig, nötig, hochfleyssig bitt, Ewer gn. wollen uns gnediglich als ir armen gehorsamen burger bedencken und etwan mit emptern, zu denen wir toglich sein möchten, versehen [...]«

Und es waren nicht nur die von reformierten oder lutherischen Theologen beeinflussten Gebiete, auf denen die Stiftung von Altarbildern zurückging, auch für die katholisch gebliebenen Gebiete kann man den Rückgang der Aufträge beobachten. Die Stifter mussten sich ja fragen: Wenn man sich durch das Stiften von Altären das Heil nicht mehr sichern konnte, warum sollte man dann weiter stiften? Die Künstler mussten sich daher neue Auftraggeber und Themen suchen. Langfristig dürfte daher die lutherische Kritik am Bilderstiften als nur scheinbar gutem Werk folgenreicher gewesen sein als die Räumung der Kirchen von Kultgegenständen.



Flugblatt Klage der armen verfolgten Götzen und Tempelbilder (Erhard Schön, um 1530)

Noch folgenreicher war aber die Tatsache, dass neue, aufstrebende Schichten der Bevölkerung im Zuge der Reformation und ihrer Wirkungsgeschichte Interesse an der Kunst im privaten Raum entwickelten. Was sich schon beim flämischen Maler Jan van Eyck im 15. Jahrhundert abzeichnete, die Hinwendung zum Alltag und zur naturalistisch-detaillierten Darstellung der Lebenswelt, sollte sich im Zuge der Ausbreitung der reformierten Lehre noch weiter vertiefen.

### Weitere Informationen und Impulse

- Bredekamp, Horst (1975): Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 763).
- Warnke, Martin (Hg.) (1988): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. (7407 : Fischer-Wissenschaft)
- Göttler, Christine; Jezler, Peter (1987): Das Erlöschen des Fegefeuers und der Zusammenbruch der Auftraggeberschaft für sakrale Kunst. In: Thomas Sternberg und Christoph Dohmen (Hg.): ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch. Würzburg: Echter, S. 119–148.
- Hofmann, Werner (1983): Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion. In: Werner Hofmann (Hg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog. München: Prestel, S. 23–71.
- Mertin, Andreas (1988): Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung. In: Andreas Mertin und Horst Schwebel (Hg.): Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, S. 146–168.

## 06 – Zwingli und Calvin und die Folgen für die Kunst

Die reformierte Haltung zu den Bildern kann so gesehen eminent praktische Auswirkungen haben – soweit es sich auf potentielle Kultbilder im Versammlungsraum der Gemeinde bezieht. Ich möchte im Folgenden noch einmal den Äußerungen der beiden Reformatoren Huldrych Zwingli und Johannes Calvin zur Bilderfrage nachgehen und fragen, was das für die sich herausbildende freie Kunst bedeutet.

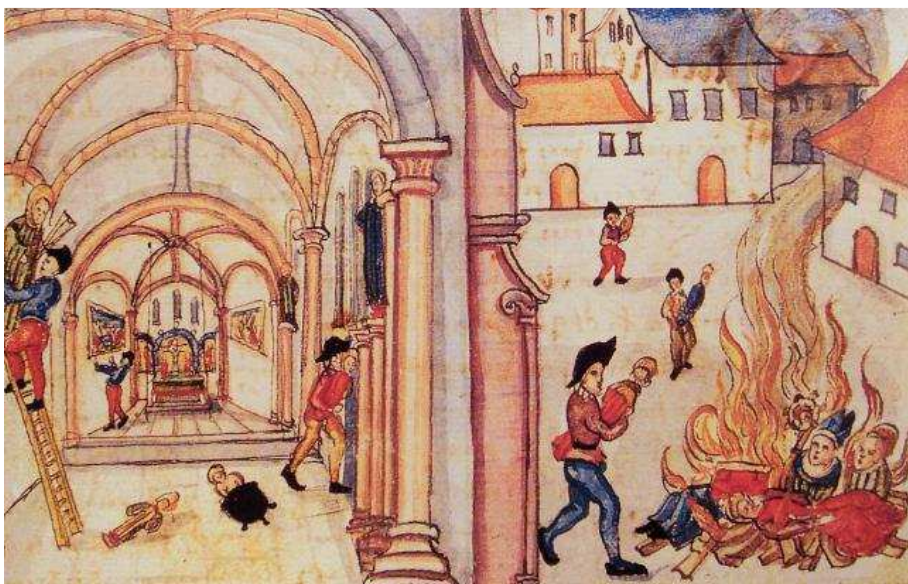
Hält man sich an das Vorurteil, die Reformierten hätten grundsätzliche Probleme mit Bildern, dann muss es zumindest überraschen, dass die ersten Bibelausgaben reichlich illustriert ausfielen. Und nicht nur das: obwohl es bereits 1523 in Zürich die ersten Bilderstürme gegeben hatte, verzichtet die 1531 noch unter der Obhut Zwinglis erschienene, nach ihrem Drucker Froschauer benannte Bibel keinesfalls auf eine Bildausstattung, nicht einmal auf Darstellungen Gottes. Schon auf der Titelseite sind zahlreiche Abbildungen Gottvaters bei der Schöpfung zu erkennen. Die Froschauer-Bibel führt die ikonographische Tradition früherer illustrierter Bibeln einfach fort. Sie setzte dabei auf die Kunst von Hans Holbein, der einen guten Teil der Bilder beisteuerte.



Und auch die 100 Jahre später erschienene Merian-Bibel ist mit mehr als 200 Abbildungen überreich illustriert. Merian allerdings verzichtet weitgehend auf Gottesdarstellungen, die er durch einen Schriftzug ersetzt. Jesus Christus wird aber durchgehend dargestellt. Das Titelbild rechts gehört zu den wenigen Ausnahmen, in denen Gott nicht nur als Schriftzug, sondern auch figurativ erscheint. [Das ist insofern interessant, als dass bei der Illustration der Jona-Geschichte im Alten Testament auf eine Gottesdarstellung noch verzichtet wurde.]

Wie auch immer: Es gibt keine grundsätzliche Ablehnung von Bildern mit religiöser Ikonographie. Es geht bei der Ablehnung der Kultbilder um etwas anderes. Goethe hat den Satz geprägt: „Bilderstürmer wollen einen neuen Glauben predigen“. Das ist durchaus zutreffend und stimmt auch im Fall der Reformatoren – auch wenn sie sich konkret gegen die Bilderstürmerei und für einen zivilisierten Umgang mit den Bildern ausgesprochen haben. Wie das geschah, möchte ich im Folgenden zeigen:





Bildersturm in Zürich 1524.

**Huldrych Zwingli** hat sich wiederholt mit der Bilderfrage auseinandergesetzt. 1523 wird in Zürich festgelegt, dass die bisherigen Vorschriften in Sachen Bildern aufzuheben sind, weil sie unbiblich seien und von Gott wegführen; nichts rechtfertige Bilder auf dem Altar. Nicht die Bilder, sondern allein das Wort Gottes soll die Menschen lehren. Geduldet wird nur, was nicht kultverdächtig ist: „gestalten, die nimmer für gött und helfer angenommen werden mögend“. 1524 rät er jenen, die Bilder gestiftet haben, sie wieder an sich zu nehmen: „Das sonderpersonen, wo die bildler gemacht oder habint lassen machen und in die kilchen thuon, dieselben bild in acht tagen wider uß den kilchen söllint nemen und by inen selbs behalten.“ Über die nicht gestifteten Bilder soll die Kirchengemeinde entscheiden und an deren Entscheidung soll man sich halten.

Sehr ausführlich geht Zwingli 1525 in seinem Schreiben an Valentin Compar auf die Bilderfrage ein. Er selbst schätze Bilder, auch wenn er kurzsichtig sei. Bilder gestürmt habe er nie. Ausführlich belegt er dann aus der Schrift, dass Gottesbilder verboten sind, dass dieses Verbot auch nicht durch das Kommen Christi aufgehoben sei. Und selbst wenn man nur die menschliche Seite Jesu darstellen wolle, so sei diese doch untrennbar mit seiner göttlichen verbunden, die darzustellen verboten sei. Bei der Berner Disputation Anfang 1528 kommt es wiederum zu einem Schlagabtausch über die Legitimität der Bilder, diesmal zwischen Zwingli und Johannes Buchstab. Zwingli setzt ein mit dem Hinweis, dass man alttestamentliche Bilder wie die Cherubim vielleicht noch als Zeichen deuten können, die Gott gnädiger Weise zugelassen habe; nach dem Kommen des Herrn seien aber derartige Zeichen überflüssig, weil sie den Blick auf den Herrn selbst stören. Dagegen wendet Buchstab ein, wenn der kirchliche Unterricht nur genügend darauf verweise, dass Bilder nicht angebetet werden dürfen, man sie doch aus pädagogischen Gründen behalten könne. Dem entgegnet Zwingli, dass sich de facto gezeigt habe, dass einmal aufgestellte Bilder auch Verehrung auf sich zögen: „dann der gott, der alle ding weißt, ee und sy beschechend, hat wol gewüßt, wann man bildler ufrichte an träfenlichenn orten, das sy nach der zyt vereret wurden. Darumb hat er's ouch verboten.“ Im gleichen Jahr setzt sich Zwingli mit Luthers Einschätzung auseinander, die Bilder seien frei: "Wiewol bildler auß der gschriff und von guoten historien ich fast nutzlich, doch frey und willkörig halte". Da spricht der Didaktiker Luther.

Zwingli entgegnet dem, nur weil etwas als Mittel tauglich, sei es noch lange nicht legitim: „Ich frag hie Lutern, uß welcher geschriff die bildler nutzlich sin mögind bewärt werden? Uß heiliger?“ Und damit entfallt die Legitimität der Bilder. Dass Luther sich von den Bilderstürmern abwendet, findet Zwinglis Zustimmung. Nur ist Bildersturm eben nicht die einzige Möglichkeit zur Entfernung der Bilder, es geht eben auch ordentlich und gestiftet.

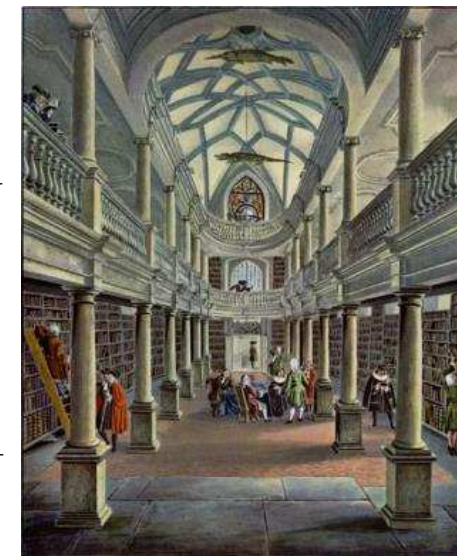
Das führt u.a. dazu, dass 1629 in Zürich in der stillgelegten [Wasserkirche](#) eine öffentlich zugängliche Bibliothek samt Galerie aus konfisziertem Kirchenbesitz eröffnet wurde.

Wie weit die Toleranz der Zürcher Reformierten in Bilderfragen ging, wird noch aus einer andere Anekdote deutlich: Als Anfang des 17. Jahrhunderts in Zürich um die Bedeutung der religiösen Bilder gestritten wird, schreibt Antistes Breitinger, der oberste Protestant der Stadt: Außerhalb der Kirchen dürften die Häuser selbstverständlich mit allen Kunstwerken privaten Gefallens ausgestattet werden. Und er fügt hinzu: „Dulden wir doch die Bildnisse des Mahomets, des Pabsts, des Türken.“ Er beherrschte also die klare Differenzierung von Kultstätte und Privatraum, von kultischer Verehrung und privater Ausstattung. Hier äußert sich die ganze Souveränität des reformierten Glaubens.

**Johannes Calvin** hat sich systematisch unter Abwägung aller Argumente mit der Bilderfrage auseinandergesetzt. Im 11. Kapitel des ersten Buches der *Institutio christianae religionis* entfaltet er seine Sicht der Dinge. Calvin konzentriert seine Argumentation auf die religiöse Kunst, auf Darstellungen Gottes und Jesu Christi. Diese Darstellungen sind verboten, kein wie immer geartetes theologisches oder didaktisches Argument kann sie rechtfertigen. Ihre Zulassung ist ein Versagen der Kirche: „Wenn die Vorsteher der Kirche den Bildern das Lehramt übertragen haben, so geschah das aus keinem anderen Grunde, als weil sie selber — stumm waren“.

Dazu entwirft Calvin eine Theorie der Genese von Kultbildern: Diese entstehen, weil die Menschen verunsichert sind und sich in ihrer Unsicherheit einen sichtbaren Halt wünschen. Dabei bezieht er sich auf den Kirchenvater Augustin: „Aber in besonderer Weise ist denkwürdig, was Augustin aus Varro anführt und selbst völlig unterschreibt: ‚Die zuerst Bildnisse der Götter einführten, die haben den Menschen die (Gottes-) Furcht weggenommen und ihnen dafür den Irrtum gegeben.‘“ Denn Bilder mindern die Souveränität Gottes indem sie ihn verfügbar machen.

Schließlich grenzt sich Calvin von den radikalen Bilderfeinden ab: Wer behauptete, man dürfe überhaupt keine Bilder haben, der verfallt selbst dem Aberglauben, denn er glaube an die religiöse Macht der Bilder. Kunst jedoch sei ein Gottesgeschenk, eine Begabung, die dazu dient, all das zu malen, was unsere Augen fassen können - dazu zählen Historien, Porträts und Bilder zum Ergötzen (*oblectatio*). „Aber weil Bildhauerkunst und Malerei Gottes Geschenke sind, so fordere ich reinen und rechtmäßigen Gebrauch dieser Künste, damit nicht, was uns Gott zu seiner Ehre und unserem Nutzen zuteil werden ließ, durch verkehrten Gebrauch befleckt werde oder gar zu unserem Verderben führe.“ (Institutio I, 11, 12)



Die Wasserkirche in Zürich als Stadtbibliothek und Galerie.  
Zeichnung von Franz Hegi, 1845

Die Folgen für die Kunst waren ebenso dramatisch wie auch begrenzt: Zunächst einmal waren Bilder und Statuen in den Kirchen untersagt, nicht aber außerhalb der Kirchen. Da die Kirche bis dahin aber einer der großen Auftraggeber der Kunst war, fiel ein ganzes Arbeitsfeld weg. Da Bilder aber nicht grundsätzlich verboten waren, verlagerte sich ihr Schwerpunkt. Was sich seit Jahrhunderten bereits ankündigte, setzte sich nun beschleunigt durch: die Profanität der Künste und die Privatisierung der Kunstaneignung.

### Weitere Informationen und Impulse

- Die illustrierte Froschauer-Bibel von 1531 aus dem Großmünster Zürich gibt es online als so genanntes Digitalisat zum Durchblättern und Anschauen, aber auch zum kompletten Herunterladen (525 Megabyte)  
(<http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-7469>)
- Da Zwingli seine Haltung zu den Bildern im Brief an Valentin Compar noch einmal bündig zusammenfasst, empfiehlt sich zum Kennenlernen seiner Argumente die Lektüre dieser Schrift. Sie ist abrufbar unter:  
<http://www.irg.uzh.ch/static/zwingli-werke/index.php?n=Werk.53>
- Im 11. Kapitel des ersten Buches der *Institutio christianae religionis* setzt sich Johannes Calvin mit Bildern auseinander. Das Kapitel ist abrufbar unter:  
[http://www.calvin-institutio.de/display\\_page.php?elementId=16](http://www.calvin-institutio.de/display_page.php?elementId=16)
- Eine grundsätzliche Studie zur Bedeutung der Bilder für die Theologie in reformierter Perspektive bietet Cottin, Jerome (2001): *Das Wort Gottes im Bild. Eine Herausforderung für die protestantische Theologie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Helfenstein, Ulrich (1961): *Geschichte der Wasserkirche und der Stadtbibliothek in Zürich*. Mit 6 farbigen Kunstdrucktafeln nach Originalen von Franz Hegi. Zürich.



## 07 – Reformierte Ästhetik als neues Kulturparadigma

Die reformierte Haltung zu den Bildern präzisiert sich auf diese Weise dahingehend, dass der religiöse Versammlungsraum von Bildern freizuhalten ist, insoweit Bilder dort als Kultbilder missverstanden werden können. Bilder an sich sollen aber nicht abgelehnt werden, weil sie Teil der menschlichen Kultur und damit des menschlichen Könnens sind.

Inwiefern entsteht dadurch ein neues Kulturparadigma? Ich glaube, dass wir hier einander ergänzende Phänomene beobachten können: zum einen entsteht durch die Abweisung der Kultbilder eine neue Art von Kunst, die sich mit den Realitäten des Lebens auseinandersetzt. Und zugleich entsteht eine neue Art von Kunstbetrachtern, die Kunst als Element ihrer höchst eigenen bürgerlichen Kultur begreifen. Und schließlich entsteht aus der Kombination dieser beiden Faktoren ein neues Verständnis von Kunst, ein Kunstsystem, das als Zusammenspiel von autonomer Kunst und kritischem Betrachter und Sammler funktioniert.



Pieter Codde, *Kunstfreunde im Atelier*, 1630 (Personen hervorgehoben)

Auf einem Bild von Pieter Codde (1599-1678), einem niederländischen Genremaler, das den Titel „Kunstfreunde im Atelier“ trägt, kann man etwas von dieser Entwicklung zu einem neuen Kulturparadigma erahnen. Wir sehen im Zentrum des Bildes den Maler mit der Palette in der Hand. Er hat Besuch von drei „Kunstfreunden“, die sich seinen neuesten Arbeiten zuwenden. Einer betrachtet die gerade in Arbeit befindliche Leinwand, die auf einer Staffeln aufgespannt ist. Die beiden anderen haben sich zwei Gemälde gegriffen, um sie im Detail zu studieren. Wir haben es hier nicht mit staunenden Betrachtern zu tun, sondern mit kritischen Bürgern, die im Gespräch mit dem Maler ihr Kunsturteil abgeben.

Sinn und Geschmack, das wird nun klar, musste den Betrachter auszeichnen, der sich dieser neuen Kunst aussetzte und sie verstehen wollte. Ein ganz anders geartetes Kunstsystem war entstanden, das viel stärker auf die Individualität des Künstlers wie des Betrachters setzte.

Um das neue Kunstparadigma zu begreifen, ist ein Blick auf die Niederlande hilfreicher als der nach Genf, Basel oder Zürich. Georg Friedrich Wilhelm Hegel hat in seinen Vorlesungen zur Ästhetik, die er zwischen 1817 und 1829 gehalten hat, eine schöne Zusammenfassung der langfristigen Folgen reformierten Denkens auf die Kunst gegeben. Hegel beginnt seine Beschreibung der niederländischen Malerei so:

*„Diese sinnige, kunstbegabte Völkerschaft will sich nun auch in der Malerei an diesem ebenso kräftigen als rechtlichen, genügsamen, behaglichen Wesen erfreuen, sie will in ihren Bildern noch einmal in allen möglichen Situationen die Reinlichkeit ihrer Städte, Häuser, Hausgeräte, ihren häuslichen Frieden, ihren Reichtum, den ehrbaren Putz ihrer Weiber und Kinder, den Glanz ihrer politischen Stadtveste, die Kühnheit ihrer Seemänner, den Ruhm ihres Handels und ihrer Schiffe genießen, die durch die ganze Welt des Ozeans hinfahren. Und eben dieser Sinn für rechtliches, heiteres Dasein ist es, den die holländischen Meister auch für die Naturgegenstände mitbringen und nun in allen ihren malerischen Produktionen mit der Freiheit und Treue der Auffassung, mit der Liebe für das scheinbar Geringfügige und Augenblickliche, mit der offenen Frische des Auges und unzerstreuten Einsenkung der ganzen Seele in das Abgeschlossenste und Begrenztste zugleich die höchste Freiheit künstlerischer Komposition, die feine Empfindung auch für das Nebensächliche und die vollendete Sorgsamkeit der Ausführung verbinden.“*

Nun setzt dieser Realismus schon lange vor der Reformation ein, er hat seine Wurzeln in der Kunst von Jan van Eyck (1390-1441) und seiner Kollegen.

Neu aber ist der Verzicht auf die religiöse Funktionalisierung der Kunst. Und das ist, wie Hegel festhält, kein Verlust:

*„Sehen wir die holländischen Meister mit diesen Augen an, so werden wir nicht mehr meinen, die Malerei hätte sich solcher Gegenstände enthalten und nur die alten Götter, Mythen und Fabeln oder Madonnenbilder, Kreuzigungen, Martern, Päpste, Heilige und Heiliginnen darstellen sollen. Das, was zu jedem Kunstwerk gehört, gehört auch zur Malerei: die Anschauung, was überhaupt am Menschen, am menschlichen Geist und Charakter, was der Mensch und was dieser Mensch ist. Diese Auffassung der inneren menschlichen Natur und ihrer äußeren lebendigen Formen und Erscheinungsweisen, diese unbefangene Lust und künstlerische Freiheit, diese Frische und Heiterkeit der Phantasie und sichere Keckheit der Ausführung macht hier den poetischen Grundzug aus, der durch die meisten holländischen Meister dieses Kreises geht. In ihren Kunstwerken kann man menschliche Natur und Menschen studieren und kennenlernen.“*

Auch wenn wir also in der Blütezeit des Goldenen Zeitalters der Niederlande beim Barockmaler Pieter de Hooch (1629-1684) im Bild auf dem an der Wand hängenden Gemälde mit Mühe noch eine mythologische Szene erkennen können, so gilt sein Augenmerk doch vor allem der Alltagsszene auf der rechten Hälfte des Bildes, auf die alles Licht fällt.



Pieter de Hooch, Interieur, Mann, lesende Frau und Kind mit Band, 1662-66, Leamington Spa Art Gallery & Museum

Der andere damit verbundene Punkt ist die Integration der Kunst ins bürgerliche (und übrigens auch bäuerliche) Selbstverständnis. Kunst an den Wänden hängen zu haben, war nun nicht mehr ein Privileg weniger, feudaler Kreise, sondern ein verbreitetes Phänomen und eine Art Statussymbol des aufstrebenden Mittelstandes. Aber man gab Kunst nicht mehr in Auftrag, sondern kaufte es von Kunsthändlern oder auf Ausstellungen bzw. erwarb es durch Lotterien. Ein Kunstmarkt entstand, der den Bürgern ein Angebot unterbreitete, aus dem sie wählen konnten. Das bedeutete zum Beispiel für die Künstler, dass sie nicht mehr auf Aufträge warten mussten, sondern frei auf Vorrat arbeiten konnten. Der durch dieses Kunstsystem entstehende Bilder-Reichtum der holländischen Haushalte war immens, wie Michael North in seiner Studie über die Kunst im Goldenen Zeitalter der Niederlande gezeigt hat: „In fast allen niederländischen Häusern hingen künstlerische Erzeugnisse, die von einfachen Drucken über Zeichnungen und Kopien bis zu Gemälden reichten. Gemälde besaßen, wie man für Delft geschätzt hat, immerhin zwei Drittel der Haushalte“. Vermutlich hat es selten eine Zeit gegeben, in denen Bilder im Sinne von Kunst so verbreitet waren wie damals. Blickt man auf das unten abgebildete Gemälde von Pieter Janssens Elinga, dann erkennt man den Eingangsraum eines niederländischen Hauses aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es ist nicht das Wohnzimmer, das wir sehen, und auch nicht das Arbeitszimmer oder die gute Stube. Es ist jener Raum, in dem die Gäste zunächst begrüßt werden. Und allein in diesem Raum hängen ein Stillleben, ein Porträt und zwei Landschaften. Und der Blick durch die Tür nach rechts deutet dezent an, dass hier zahlreiche weitere Gemälde zu erwarten sind.



Pieter Janssens Elinga, Raum in einem niederländischen Haus, 1668, 62x59cm

Aber man kann auch deutlich Unterschiede zwischen den Konfessionen feststellen, wie Michael North in seiner Studie über das Goldene Zeitalter schreibt: „Während die Katholiken weiter an ihren Andachtsbildern festhielten, akzeptierten die Reformierten religiöse Themen allenfalls zur Belehrung, sofern sie ihre Gemälde nicht zum Zweck der Unterhaltung oder des persönlichen Vergnügens auswählten. Dieser Unterschied in den Sammlungen von Katholiken und Protestanten markiert in nucleo den Funktionswandel des Gemäldes, der sich in den Niederlanden im 17. Jahrhundert vollzog. Die im Mittelalter und noch im 16. Jahrhundert vorherrschende Andachtsfunktion wich der Unterhaltungsfunktion. Man kaufte sich ein Bild, um sich daran zu erfreuen und sein Haus damit zu schmücken.“ Am Ende des 17. Jahrhunderts hatten gerade noch einmal 10% aller Bilder in den Niederlanden religiöse Themen. Im sonstigen Europa wurde dieser Stand der Säkularisierung der Kunst erst 200 Jahre später erreicht. In diesem Sinne ist die Konzentration auf ein Themenfeld wie „Bild und Bibel“ nicht nur in reformierter Perspektive ein historischer Rückschritt.

Ganz in diesem Sinne kann der als Sohn eines Pfarrers der Niederländisch-Reformierten Kirche geborene und selbst als Hilfsprediger tätige Maler Vincent van Gogh am 17. 11. 1889 an seinen Bruder schreiben: *"Wenn ich hierbleibe, werde ich nicht versuchen, einen Christus im Olivengarten zu malen; vielmehr die Olivenernte, so wie man sie noch sieht, und wenn ich darin die wahren Verhältnisse der menschlichen Gestalt auffinde, so kann man dabei an jenes denken."*



Vincent van Gogh, Frauen bei der Olivenernte, 1889, Metropolitan Museum of Art

### Weitere Informationen und Impulse

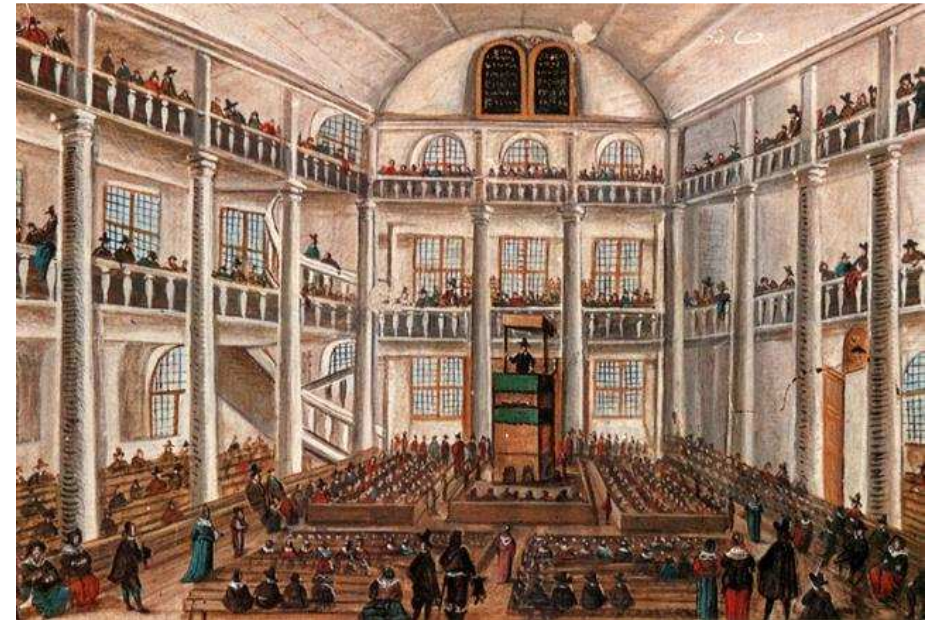
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2010): Vorlesungen über die Ästhetik ; 10. Aufl. Frankfurt am Main.
- North, Michael (1992): Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln: Böhlau.
- Zeindler, Matthias (1993): Gott und das Schöne. Studien zur Theologie der Schönheit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie, 68).
- Das Rijksmuseum Amsterdam bietet online die Möglichkeit, durch die gesamten Bestände zu stöbern und dabei auch Bilder zu entdecken, die vor Ort gar nicht ausgestellt werden. Das Ganze nennt sich Rijksstudio und kann sogar personalisiert werden, so dass man sich seine eigenen thematischen Galerien zusammenstellen kann. Zugleich gibt es die Möglichkeit, die Bilder hochauflösend herunterzuladen. <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>

## 08 – The White Cube: Glaube gewinnt Raum

Die bisherigen Überlegungen zum reformierten Verhältnis zu den Bildern haben uns ein neues Kulturparadigma gezeigt: dass das Verhältnis zur Kunst sich von nun an im Lebensalltag der Gläubigen erweist und nicht in den Kult- bzw. Versammlungsräumen. Was bedeutet das im Gegenzug konkret für die räumliche Gestaltung des Glaubens? Bleiben nun gestaltlose leere Räume zurück? Oder lässt sich zur Geste des weiten Raumes mehr sagen?

Die Versammlungsräume sollen ohne prunkvolle Ausstattung sein, so wie es Calvin der Institutio schreibt: *„Was man auf die Ausschmückung der Kirchengebäude verwendet, das ist, so behaupte ich, falsch angewandt, wofern nicht das Maß gehalten wird, das die Natur der Heiligtümer vorschreibt und das uns auch die Apostel und andere heilige Väter durch Unterweisung wie durch ihr eigenes Vorbild vorgezeichnet haben. Aber was bekommt man davon heutzutage in den Kirchen zu sehen? Alles, was - ich sage nicht: nach jener ursprünglichen Schlichtheit, sondern - überhaupt nach irgendeinem anständigen Mittelmaß geartet ist, das wird verächtlich beiseitegeschoben. Allgemein findet nur das Billigung, was nach Üppigkeit und nach der Verderbnis der Zeit schmeckt.“* (IV,5,18)

Die von Calvin in der Institutio im Gegenzug gegebenen positiven Stichworte zum Bild des Raumes lauten: Der Zweck des Raumes ist das gemeinsame Gebet. Es handelt sich um ein öffentliches Kirchengebäude, das der wahren Andacht dient und dabei kein Gepränge haben soll. Es ist keine Wohnstätte Gottes und verfügt über keinerlei Heiligkeit (Institutio III, 20, 30).



Das Edikt von Nantes von 1598 verbot den Bau von protestantischen Kirchen im Umkreis von 10 Meilen von Paris. Deshalb wurde ein Tempel in Charenton gebaut. Der erste Tempel von 1607 wurde durch einen Brand im Rahmen eines Aufstandes zerstört. Der hier abgebildete zweite Tempel wurde 1623 durch Salomon de Brosse erbaut und 1685 nach dem Widerruf des Edikts zerstört.



Aus Calvins Worten wird aber auch deutlich, dass er sich nicht einen ungestalteten Raum vorstellt, der ohne jede Struktur wäre. Am oben abgebildeten Tempel von Charenton kann man gut erkennen, dass die Raumgestaltung weniger durch Weglassung, als vielmehr durch eine bewusste Geste der Konzentration (aufs Wort) vorgenommen wurde. Nicht zufällig steht der Raum unter den beiden Gebotstafeln unter dem Gewölbe, nicht zufällig sind seine Wände hell und klar, nicht zufällig fällt vor allem die Gemeinschaft der Gläubigen ins Blickfeld. Das alles ist bewusste Gestaltung, planvoll bis ins letzte Detail. Nicht von ungefähr erinnert es an Vorlesungsräume.

Letzteres ist bei dem noch früher, nämlich 1564 von Jacques Perrissin in Lyon gebauten Temple de Paradis noch deutlicher. Rudolf Stegner schreibt darüber in seinem Entwurfsatlas Sakralbau: „Auf dem Gemälde sieht man das Innere des Gebäudes. Es handelt sich um einen bescheidenen, außen gemauerten, innen gezimmerten Rundling, der seinen Dachstuhl offen zeigt. Die Hörer sitzen auf schlichten Bänken. Auf halber Höhe läuft eine Empore um die eine, runde Wand. Die Kanzel steht nicht ganz im Zentrum; gleichwohl wird der Redner allseits von Menschen umringt. Merkwürdig ist die Anmutung einer gewissen Lässigkeit beim Gottesdienst. Männer und Frauen kommen und gehen. Selbst ein Hund hat seinen Platz auf dem Boden des Temple de Paradis.“



Der 1564 von Jacques Perrissin in Lyon gebaute Temple de Paradis

Wichtig ist hierbei, dass wir diese Gestaltung hier nicht nur auf einem Bild (aus dem Atelier des Architekten) sehen, sondern dass wir begreifen, dass diese Gestaltung selbst eine Art Bild ist, das sich dem Besucher des Tempels vermittelt: Nicht das Gebäude, sondern *Ihr seid der Tempel des Herrn!* Das von Ernst Wolf und Martin Albertz 1941 herausgegebene „Kirchenbuch. Ordnungen für die Versammlungen der nach Gottes Wort reformierten Gemeinden deutscher Zunge“ konkretisiert das so:

„Die nach Gottes Wort reformierte Kirche hat sich in ihren Versammlungen der Erkenntnis bewusst zu bleiben – ,Gott ist Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten‘ (Jh. 4, 24). Gott ist Geist und darf nicht vergegenständlicht werden, weder im Bild noch im Sinnbild – ,Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen usw.‘ (2. Mose 20,4). ,Gott wohnt nicht in Tempeln mit Händen gemacht‘ (Apg. 17, 24.7,48), sondern in seiner Gemeinde (1. Kor. 3,16, Eph. 2,21). Sie wird erbaut zu Gottes Haus (1. Petr. 2, 5), indem sie sein Wort und seinen Geist empfängt. Als solche ist sie in ihrer Gesamtheit nicht geteilt in Priester und Laien, zugleich das königliche Priestertum (aller Glaubenden) (1. Petr. 2,5.9). Gottes Ehre und Gegenwart wird durch das Wort verkündigt, durch nichts anderes, durch kein Bild oder Sinnbild (Kruzifix, Monstranz, Kerzen u.a.), aber auch durch keine ‚sprechende‘ Formung oder Tönung des Raumes. Der öffentliche Versammlungsraum ist an und für sich ebenso wenig heilig wie das Kämmerlein, die Häuslichkeit der Familie, jeder öffentliche Saal, die Waldlichtung, die Talschlucht, das Schiffsdeck ... Es gibt keine betonten, mit Heiligkeit ausgestatteten Räume im Raum, sei es ‚Sakristei‘ oder Altar oder Chorraum. Das Wort allein wirkt alle Erbauung, d.h. Auferbauung der Gemeinde zum Tempel Gottes. Raum und Raumgestaltung dienen ausschließlich dem Zweck, das Wort Gottes vernehmbar zu machen. Das Wort kommt zur Verlesung: der Raum sei hell und nicht ‚mystisch‘ dunkel.“

Damit ist die auch optische wahrnehmbare Botschaft der oben abgebildeten Versammlungsräume gut erfasst. Wolf und Albertz ist es dabei wichtig, dass der reformierte Versammlungsraum nicht einfach nur durch Verzicht charakterisiert wird:

„Damit ist keineswegs gefordert, dass reformierte Kirchen grundsätzlich kahl und kalt sein müssten. Form und Färbung können im Versammlungsraum der Gemeinde Gottes so wenig entbehrt werden, wie sie Gottes Schöpfung fehlen. Aber sie haben lediglich dienende Bedeutung. Das Fehlen von Form und Farbe kann genauso stark dem Worte Gottes den Eingang wehren, wie ihre Auffälligkeit und Aufdringlichkeit ... Das Wort kommt zur Aussprache: der Raum biete eine bestmögliche Akustik ... Der Raum sei so gestaltet, dass die Gemeinde sich zugekehrt ist, als eine Einheit und Geschlossenheit unter dem Wort sich selbst zum Bewusstsein kommt, rings um die dem Mittelpunkt des Raumes nahe Kanzel und um den Abendmahlstisch. Auch dieser Grundsatz erfordert den Grundrisse des Ovals, Kreises, Polygons, Quadrats.“

Hier wird noch einmal bündig zusammengefasst, worum es geht. Die Leere ist kein Selbstzweck, nichts was selbst wieder Heiligkeit erzeugen würde. Gegen den meines Erachtens etwas zu sehr funktionalen Ton in der Charakterisierung von Wolf und Albertz, der historisch belastet ist (die „dienende Bedeutung“ der Architektur kann man leicht im Sinne der Kunst als ancilla ecclesiae missverstehen), wäre heute ein offenes Zugehen auf die kulturellen Leistungen der Architektur angebracht. Auch wenn die Architektur für die reformierte Versammlung keine Sakralarchitektur schaffen braucht, heißt das nicht, dass sie nur Funktionalräume liefern und sich der Zweckrationalität unterwerfen muss. Es gibt Kriterien reformierten Bauens, aber sie lassen einen großen Freiraum.

Nebenbei gesagt: Die so benannten Kriterien des reformierten Versammlungsraumes problematisieren auch sehr viel von dem, was bis heute stillschweigend als scheinbar unproblematisch für den Kirchenraum angesehen wird. Es geht eben nicht um die stille Andachtsstätte, sondern um einen gemeinschaftsstiftenden Raum, der als öffentlich und für die Öffentlichkeit gedacht ist. Der Raum ist keine leere Schachtel, sondern muss derart inszeniert sein, dass das *gemeinsame* Gebet (Calvin, Institutio III, 20, 30) gefördert wird. Der Verzicht auf die Ausschmückung ist kein religiöser Selbstzweck und auch kein Gesetzeswerk, er darf nicht zur demonstrativen Geste des Verzichts verkommen. Er ist vielmehr positiv gesetztes Gestaltungselement.

Was heißt das? Es geht nicht um die Inszenierung einer Erhabenheit im ästhetisch-reduzierten Modus religiöser Überwältigung. Die elementare Schlichtheit dient nicht der Erzeugung eines mystischen Gefühls, hier sei etwas Religiöses präsent. Es geht im reformierten Kirchenbau explizit *nicht* um die „Sakralität der Leere“, in der dann doch das Heilige wieder vorfindlich ist, jetzt eben nur in einem leerräumten Raum. Das ist ein durch und durch katholisches Modell, in dem der Raum zwar leer wirkt, das Heilige aber doch setzt. Das ist zum Beispiel aber auch die große Gefahr beim presby-



Kapelle von Tadao Ando in Osaka, Foto: Attila Bujdosó, wikimedia [cc-by-sa 2.5](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Osaka_Capella.jpg)

terianischen Kirchenraum der so genannten „Kirche des Lichts“ von Tadao Ando. Hier wird das Religiöse als Heiliges wieder räumlich verdinglicht und nicht kommunikativ evoziert. Man bringt das Heilige nicht ein, sondern wird mit ihm konfrontiert. Das ist gerade nicht der Sinn der Geste des weißen Raumes.

Zusammengefasst: Wenn man heute über die Bedeutung des weißen Raumes in der reformierten Tradition spricht, kommen in der Regel selbst Vertretern und Vertreterinnen der Gemeinden nur apologetische Argumente in den Sinn. 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. Dass es aber substantielle Gründe für diese Raumgestaltung geben könnte, die nicht nur historisch, nicht nur theologisch, 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. Das ist in der Sache aber gar nicht einzusehen, denn der Zuwendung zum weißen Raum liegt, wie wir gesehen haben, 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). Es ist eine Form der bewussten Gestaltsetzung, sozusagen eine Geste, die zugleich einen Frei-Raum für die Menschen eröffnet.

#### Weitere Informationen und Impulse

- Mertin, Andreas (2013): Die Geste des weißen Raumes. White Cube – oder: Gibt es eine Szenografie reformierten Glaubens? In: *tà katopt-rizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik*, Jg. 15, H. 83. Online verfügbar unter <http://www.theomag.de/83/am439.htm>.
- Wolf, Ernst; Albertz, Martin (1941): Kirchenbuch. Ordnungen für die Versammlungen der nach Gottes Wort reformierten Gemeinden deutscher Zunge. München: Lempp.
- Stegers, Rudolf (Hg.) (2008): Entwurfsatlas Sakralbau. Basel: Birkhäuser.



## 09 – Holzwege: die Gefahr der Erstarrung

### Du sollst Dir kein Bildnis machen

Das reformierte Verständnis der Bilder führt dazu, die Versammlungsräume bewusst von Kultbildern und auch von Bildern an sich freizuhalten. Das schärft die Sinne für die Wahrnehmung von Bildern und Inszenierungen *außerhalb* dieses Raumes. Dabei zeigt sich allerdings oft auch eine problematische Schattenseite: die Gefahr, dass im Rahmen einer angestrebten Aktualisierung des ursprünglich Intendierten, nun nicht nur Kultbilder, sondern Bilder an sich als problematisch oder gar zu verwerfen angesehen werden.

Aus dem biblischen *Du sollst Dir kein Kultbild machen* wird dann schnell *Du sollst Dir (überhaupt) kein Bildnis machen*. Nicht nur in der Außenwahrnehmung wird den Reformierten diese Haltung unterstellt; auch binnenperspektivisch wird das Kultbildverbot allzu oft im Sinne eines allgemeinen Bilderverbots oder doch einer allgemeinen Bilderkritik überstrapaziert. So wird dann das 2. Gebot auch gegen die moderne Bilderwelt (Bilderflut) in Anschlag gebracht oder auf die Bilder in unserem Kopf, also auf unsere Imaginationen bezogen. Manchmal wird es auch auf sprachliche Phänomene, also etwa Metaphern und Sinnbilder angewendet. Sicher kann man derartige kritische Transformationen vornehmen, aber meines Erachtens vergibt man damit Chancen, die in einer *besonnenen und dennoch zeitkritischen* Beerbung des Kultbildverbotes liegen könnten. Aber schauen wir uns diese Holzwege zunächst an:

Bei der ersten Variante dieses Holzweges wird aus dem ursprünglichen Kultbildverbot ein zunächst kulturkritisches, dann aber oft sogar kulturpessimistisches Argument gegen Bildlichkeit an sich, so als ob das Wort Gottes eine derartige Präfigurierung von Sprache beinhalte, dass Bilder ausgeschlossen wären. Dagegen wollte das 2. Gebot eigentlich in der Sache gerade die menschliche Kultur (und damit auch die Bilder) fördern und bewahren, indem es sie von religiösem Missbrauch befreite. Dass Menschen vielfältig und vielfältige Bilder produzieren, wird ja weder in der Bibel noch in der Theologie der Reformation gegen sie verwendet, sondern gerade im positiven Sinne der Beförderung der menschlichen Möglichkeiten genutzt. Unterbunden werden sollte nur der Versuch, die Bilder im vorgeblichen Interesse der Religion zu vereindeutigen (= sie auf *eine* kultische Bedeutung festzulegen) und damit für den Kultgebrauch zu fixieren. Im engeren Sinne ist das 2. Gebot daher nicht nur ein Kultbildverbot, sondern auch ein Bildergebot, das besagt: Nutzt den Reichtum der Bilder und legt sie nicht (kultisch) fest. Das ist die Botschaft, die hier zu vernehmen ist. Nicht Bilder, sondern ihre Fixierungen (auf Kult, Verehrung, Anbetung) sind verboten.

Der Künstler Anselm Kiefer hat ganz in diesem Sinne vor Jahren in einer Rede vor der Knesseth in Jerusalem gesagt: *„Zwei Dinge waren bei meinen Arbeiten wichtig: zunächst der Satz - 'du sollst dir kein Bild machen', nicht als Verbot, sondern als Mahnung, dass es eigentlich unmöglich ist, ein Bild zu machen, und als Auftrag: gerade weil es eigentlich unmöglich ist, es dennoch zu tun. ... Das Bild lässt im Scheitern (und es scheitert immer) die Größe dessen aufleuchten, das es nicht erreichen kann ... Das zweite, das mir als Künstler immer bewusst ist: die Trennung ... Ich rede von ... den zwei Hälften eines Bildes, das nie mehr eins werden kann“*. In diesem Sinne ist und bleibt auch die Kunst – und wahrlich nicht erst die moderne Kunst – tatsächlich immer auch eine Reaktion auf das 2. Gebot in seiner doppelten Bedeutung: als Kultbildverbot und als profanes Bildergebot. Es gibt also keinen Grund, sich infolge des Zweiten Gebotes skeptisch zur Bildlichkeit der Kunst zu äußern.



David Teniers d.J., Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie in Brüssel, 1650-52



Sinnbild der Bilderflut Monitorwand

Und auch die Bilderflut (in der Gegenwart) bedarf anderer kritischer Argumente als das 2. Gebot, sie ist im Wesentlichen anthropologisch und kulturphilosophisch zu erörtern. Das biblische Bilderverbot auf die überschäumende Fülle an Bildern zu beziehen, mag zwar naheliegend erscheinen, verfehlt aber dessen theologischen Glutkern. Ob die Menge an künstlichen Bildern, die heute auf uns einschleift, förderlich ist, kann man mit guten Gründen bezweifeln. Aber das sollte man dann auch mit kulturphilosophischen bzw. anthropologischen Argumenten angehen und nicht das 2. Gebot dafür missbrauchen. Das wäre theologisch kurzschlüssig und schadet dem biblischen Bilderverbot, insofern nun Menschen, die kein Problem mit der überschäumenden Fülle heutiger Bilder haben, nun meinen, damit sei auch das Kultbilderverbot erledigt.

Der zweite Holzweg, der darin besteht, das Bilderverbot auf die Bilder in unserem Kopf zu beziehen, ist besonders populär geworden, seitdem der einschlägige Text von Max Frisch „Du sollst dir kein Bildnis machen“ zum klassischen Schultext und damit allgemeinbildend geworden ist. „Man macht sich ein Bildnis. Das ist das Lieblose, der Verrat.“ Diesen Satz haben inzwischen Tausende als Stereotyp in ihr Gehirn aufgenommen. Frisch macht dabei einen poetischen Gebrauch vom biblischen Bilderverbot und beschreibt das „Bildnis“ als Festlegung (bzw. Fixierung im Sinne eines Fotos), wogegen er die lebendige Beziehung zwischen Menschen setzt, ihre Dynamik und Entwicklungsfähigkeit. „Die Liebe befreit aus jeglichem Bildnis.“ Das kann man so sehen: die bildliche Fixierung eines Menschen geschieht sozusagen analog zur Salzsäule von Lots Frau aufgrund ihres Blicks zurück: „Erstarrt zu einem Bild“.



Lots Frau erstarrt zur Salzsäule (Sizilianisches Mosaik aus dem 12. Jahrhundert)

Man kann das aber eben auch mit Gründen bezweifeln, weil der zugrunde gelegte Begriff des Bildes doch ein sehr enger ist. Der kritische Ansatz des Bilderverbots ging ja gerade von der *nicht* zu begrenzenden Multiperspektivität der Bilder aus, also von ihrer konstitutiven Variabilität und Dynamik. Das läuft der Aussage von Frisch zuwider. Aber es gibt natürlich den Gedanken, dass die Bilder unserer Erkenntnis im Wege stehen. Die Aufklärung hat den Gedanken vorangetrieben, Wahrheit sei bilderlos und es gelte, die Macht der Bilder zu brechen. Aber dieser Gedanke ist selbst ein ebenso mythisches wie gefährliches Bild wie Theodor W. Adorno in den „*Minima Moralia*“ schreibt: „Der objektiven Tendenz der Aufklärung, die Macht aller Bilder über die Menschen zu tilgen, entspricht kein subjektiver Fortschritt des aufgeklärten Denkens zur Bilderlosigkeit. Indem der Bildersturm nach den metaphysischen Ideen unaufhaltsam die ehemals als rational verstandenen, die eigentlich gedachten Begriffe demoliert, geht das von Aufklärung entbundene und gegen Denken geimpfte Denken in zweite Bildlichkeit, eine bilderlose und befängene, über.“

Frisch bewegt noch etwas anderes: Bilder, so meint er am Beispiel der Seherin Cassandra zeigen zu können, haben so etwas wie eine implizite „Self-fulfilling prophecy“. „Man hat darauf hingewiesen, das Wunder jeder Prophetie erkläre sich teilweise schon daraus, dass das Künftige, wie es in den Worten eines Propheten erahnt scheint und als Bildnis entworfen wird, am Ende durch eben dieses Bildnis verursacht, vorbereitet, ermöglicht oder mindestens befördert worden ist. ... Cassandra, die Ahnungsvolle, die scheinbar Warnende und nutzlos Warnende, ist sie immer ganz unschuldig an dem Unheil, das sie vorausklagt? Dessen Bildnis sie entwirft.“ In beiden Fällen beschreibt Frisch jedoch nur wortbedingte Imaginationen, Bilder, die sich im Kopf dann festgesetzt haben. Das hat mit den Bildern, von denen das biblische Kultbilderverbot spricht, aber auch jenen Bildern, auf die wir in der Kunst und in der Lebenswelt stoßen, nur wenig zu tun. Diese Bilder variieren in der Wahrnehmung je nach Kontext und Lebenssituation, in denen wir auf sie stoßen. Diese Bilder sagen uns selbst ständig: *Du hast dir ein Bild (vom Bild) gemacht, ich bin es nicht*. Ihnen ist konstitutiv die Mehrdeutigkeit eigen.



Kassandra (Mitte) zieht mit der rechten Hand Lose und sagt in Gegenwart des Priamos den Untergang Trojas voraus. (Fresko aus Pompeji, Archäolog. Nationalmuseum Neapel)

Der dritte mögliche Holzweg, die Beerbung des Bilderverbots im Sinne der Kritik von erstarrten Sprachbildern, kommt oft dort zur Geltung, wo bestimmte sprachliche Fixierungen beobachtet werden. Etwa in der Gottesbilderdiskussion, wenn bestimmte Bilder auf Gott als alten Mann bzw. überhaupt als Mann kritisiert werden. Der Fixierung auf das männliche Gottesbild wird dann mit dem 2. Gebot entgegengetreten. Ein Beispiel dafür findet sich in der Einleitung zur Bibel in gerechter Sprache: „Die meisten Leserinnen und Leser der Bibel haben sich daran gewöhnt, zwar grundsätzlich und abstrakt zu wissen, dass Gott nicht männlich ist, sich Gott aber gleichzeitig in inneren und äußeren Bildern männlich vorzustellen. Damit wird das Bilderverbot umgangen, und der emotionalen wie denkerischen Hinwendung zu Gott ... werden enge und fragwürdige Grenzen gesetzt.“ (S. 10)



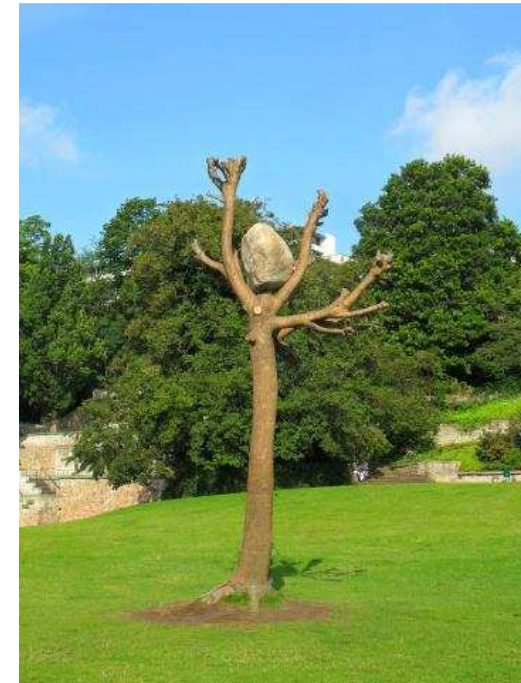
Dabei ist das zu Kritisierende doch nicht, dass ein *Sprachbild* zur Charakterisierung Gottes verwendet wird, sondern dass es ein unzureichendes bzw. unzutreffendes ist. Deshalb ist eine sinnvolle Therapie gegen die Verengung auf ein Sprachbild die bewusste Variabilität von Sprache und Sprachbildern – wie es die Bibel in gerechter Sprache in der Sache ja auch vorbildlich(!) vor Augen führt. Es geht also nicht zuletzt darum, von den Bildern zu lernen, dass es eine Chance und Bereicherung sein kann, mehr als nur eine Verstehensmöglichkeit wahrzunehmen und dies als „schriftgemäß“ zu begreifen (J. Ebach).

### Weitere Informationen und Impulse

- Die Rede von Anselm Kiefer findet sich in der Erstausgabe der Zeitschrift „Das Plateau“: Kiefer, Anselm (1990): Das grenzenlose Licht des Ain Soph. Rede in der Knesset. In: Das Plateau 1 (1).
- Frisch, Max (1974): Tagebuch. 1946-1949. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (Bibliothek Suhrkamp, 261). S. 31f.
- Adorno, Theodor W. (2004): Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. In: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften in 20 Bänden, Bd. 4: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft).
- Zur konstitutiven Variabilität von Bild/Kunst und biblischem Text vgl. Ebach, Jürgen (2014): Menschensohn. Eine biblische Wortverbindung, ins Gespräch gebracht mit Sigmar Polkes Glasfenster „Der Menschensohn“ oder: Warum mehr als eine Verstehensmöglichkeit „schriftgemäß“ ist. In: *tà katoptrizómena* - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 16, H. 91. Online unter <http://www.theo-mag.de/91/je1.htm>.



## 10 – GeistesGegenwart: Zeitgenössische Kunst



Giuseppe Penone, *Idee di Pietra (Ansichten eines Steins)*  
Kunst auf der documenta 2012 in Kassel

Die reformierte Haltung zu den Bildern, das dürfte inzwischen klar geworden sein, bedeutet nicht, dass man Bilder grundsätzlich kritisch betrachtet, ja sie kann sogar im positiven Sinn als Ermutigung zum Schaffen von Bildern und Kunst begriffen werden. Was heißt das für den Umgang mit der zeitgenössischen Kunst? Und was heißt es für den Umgang mit zeitgenössischer Kunst im reformierten Versammlungsraum?

Persönlich finde ich weiterhin jene Beschreibung der Kunst am produktivsten, die Karl Barth 1928 in seiner Vorlesung zur Ethik gegeben hat. Sie ist deshalb produktiv, weil sie mit der Entwicklung der Kunst der Moderne übereinstimmt und zugleich die moderne Ausdifferenzierung von Kunst und Glauben ernst nimmt.

Barth zählt die Kunst zu den „besonderen Lebensmöglichkeiten“, die uns die "Einsicht in den Spielcharakter des guten, des von uns geforderten Tuns gerade sub specie aeternis" eröffnen. Kunstwerke schaffen heißt nach Barth, besondere Werke zu schaffen, Werke, die sich durch ihre Differenz zu allen anderen Bereichen menschlichen Lebens auszeichnen. Karl Barth schreibt, das Werk des Künstlers stehe "neben den lebensnotwendigen Werken der eigentlichen Arbeit, neben der Wissenschaft, neben Kirche und Staat ... 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". Gegen die auch bei Kirchenvertretern bis heute beliebte Rede von der Gemeinsamkeit von Kunst und Religion beharrt Barth auf ihrer Differenz: das Werk des Künstlers steht eben

auch *neben* der Kirche. 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". Nach Karl Barth wird in der Kunst "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 eben kein „Fakultativum für solche, denen es zufällig Spaß macht“ wie Barth es pointiert sagt), sie ist unentbehrliche Kritik der Gegenwart und daher auch Aufgabe des Christen. Diese Gedanken von Barth bilden einen vernünftigen Rahmen für die Verhältnisbestimmung zur zeitgenössischen Kunst.

Zunächst einmal bedeutet das: der reformierte Blick sucht die zeitgenössische Kunst nicht in Kirchen, sondern in Ausstellungen und Museen, in Galerien und Kunsthallen, auf der documenta, bei der Biennale oder auf der Skulptur-Ausstellung. Dort wo das Betriebssystem Kunst sich artikuliert und den Austausch sucht, dort muss auch die Kunstwahrnehmung der Gläubigen stattfinden. Es gibt hier keine kirchliche Sonderkultur, es kann und es darf sie nicht geben. 2017 blickt man für die Kunst nicht nach Wittenberg, sondern nach Kassel, Venedig und Münster.

Heißt das aber, es sollte überhaupt keine zeitgenössische Kunst im Versammlungsraum der Gemeinde geben? Grundsätzlich bin ich als Mensch der Moderne bzw. der Post-Moderne vom weißen Raum, von der Offenheit des *White Cube* fasziniert und möchte diesen auch im Religiösen erhalten wissen. Nichts wäre unangenehmer und peinlicher als die Rückkehr zu den Fleischtöpfen barocker Raumgestaltungen oder auch als kunsthandwerkliche Retro-Inszenierungen im Stil des 19. Jahrhunderts. Nicht umsonst ist der weiße Raum von nahezu allen modernen ästhetischen Inszenierungsformen (Galerie, Museum, Messe) übernommen worden. Er ist der beste Weg, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Mir scheint aber, dass das Verhältnis zu dieser Raumgestaltung vielleicht zu selbstverständlich geworden ist, ja geradezu geronnen, so dass es ab und an einer temporären Intervention bedarf, um sich den Raum als solchen zu vergegenwärtigen, das heißt ihn bewusst werden zu lassen.

Man könnte deshalb in kühnen Experimenten ab und an die zeitgenössische Kunst als Gast einladen, so wie das der Literaturwissenschaftler George Steiner vor Jahren vorgeschlagen hat. In seinem Essay *Von realer Gegenwart* hat er eine Theorie der *cortesia*, der zuvorkommenden Höflichkeit gegenüber der Kunst skizziert. Kunst könnte so temporär Gast im Raum der Gemeinde sein.

*"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".*

Eine so gepflegte *Cortesia* nimmt den Gast in den Blick, gibt ihm sein Recht gegenüber jeder sekundären (auch religiösen) Funktionalisierung, gegenüber jedem vereinnahmenden Kommentar. Analog dazu, dass ich Gott nicht in ein Haus zerren und meinen Wünschen gefügig machen kann, ohne ihn zum Götzen zu machen, analog dazu, dass ich einen geliebten Menschen nicht überfallen und ihm dann meine Liebe erklären kann, ohne ihm Gewalt anzutun, analog dazu kann ich das Kunstwerk nicht instrumentalisieren, ohne seine Freiheit bereits zerstört zu haben. Wenn man sich in aller Freiheit darauf einließe, gegenüber der zeitgenössischen Kunst eine Ethik der Gastfreundschaft zu entwickeln, um die Stimme der Kunst zu hören bzw. das Bild der Kunst zu sehen, könnten sich interessante Perspektiven entwickeln.



Yves Netzhammer, *Die Subjektivierung der Wiederholung, Projekt B*  
Kunstinstallation in der ursprünglich hugenottischen Karlskirche in Kassel während der documenta 2007

In der ursprünglich 1710 durch den Architekten Paul du Ry erbauten barocken hugenottischen Karlskirche in Kassel, die 1943 schwer beschädigt und 1957 stark vereinfacht wieder rekonstruiert wurde, fanden 1987 und 2007 bedeutende temporäre Kunstereignisse statt.

1987 war die documenta 8 selbst für 100 Tage Gast in der Karlskirche und John Cage zeigte im Kirchenraum die Klang-Licht-Installation *Essay (Writings through the Essay, 'On the Duty of Civil Disobedience')*, eine Arbeit die heute in der Kunsthalle in Bremen permanent ausgestellt ist.



2007 lud die Evangelische Kirche im Rahmen ihrer documenta-Begleitausstellungen den Schweizer Künstler Yves Netzhammer für 100 Tage als Gast in die Kirche ein, der dort die Klang-Video-Kunstinstallation „Die Subjektivierung der Wiederholung, Projekt B“ realisierte („Die Subjektivierung der Wiederholung, Projekt A“ wurde zeitgleich als Beitrag der Schweiz auf der Biennale in Venedig gezeigt). Seine Kasseler Arbeit kann heute im Kunstmuseum Bern betrachtet werden. „Wie in vielen Werken von Yves Netzhammer geht es auch in dieser Installation um Berührungen und Beziehungen zwischen Mensch, Tier, Ding und Welt und um Kritik an der Zivilisation. Thematisiert werden auch Anpassungen und Verwandlungen von einem Wesen in ein anderes. Diese Wandlungsfähigkeit stellt die Stabilität der Identität in Frage, verweist aber auch auf das grundsätzlich Ähnliche aller Lebewesen. Die Installation von Netzhammer ist einerseits eine Gegenwart zur tatsächlichen Welt und doch andererseits auch eine Spiegelung davon. Die filmische Bildwelt tritt

in einen Dialog mit der Welt des Betrachters, der selbst Teil des Werkes wird.“ [Kommentar des Kunstmuseums Bern]

Auf diese Weise wird die Kunst nicht zum religiösen Sprachorgan oder Darstellungsmittel, sondern spricht ihre eigene Sprache, sie steht, um noch einmal die Worte von Karl Barth zu wiederholen, "neben den lebensnotwendigen Werken der eigentlichen Arbeit, neben der Wissenschaft, neben Kirche und Staat ... 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". In diesem Sinne kann die Gemeinde die zeitgenössische Kunst immer wieder in ihre Räume einladen, um zu hören und zu sehen, was diese ihr in ihrer eigenen Perspektive zu sagen und zu zeigen hat. Was sich aus naheliegenden Gründen verbietet, ist, den Gast nur nach dem Eigenen im Fremden zu fragen. Also nur nach religiösen Motiven in der Kunst, so wie im Rahmen der Lutherdekade gerne nach dem Nachleben Martin Luthers in der Bildenden Kunst der Gegenwart gefragt wird. Das ist aus mehreren Gründen überaus peinlich: Zum einen zeigt es überdeutlich, dass man sich für das, was die Künstlerinnen und Künstler selbst umtreibt, gar nicht interessiert, sondern sie immer noch wie in der Zeit vor 1500 als „Darsteller von etwas“ begreift. Künstler sind aber weder Ausdruckskünstler noch Illustratoren. Zum zweiten will man in Wirklichkeit gar nichts von den Künstlerinnen und Künstlern lernen. Diese können noch so interessante Beiträge etwa zum Thema Abendmahl oder zur Bibel liefern, die Theologie oder der Glaube ändern sich dadurch nicht einmal ansatzweise. Man möchte nur Gewissheit darüber haben, dass das eigene Thema beim Anderen auch noch eine Rolle spielt. „Die Bibel in der Kunst der Gegenwart“ ist die Fragestellung einer „Theologie, die schon aufatmet, wenn ihre Sache überhaupt verhandelt wird ...“ (Theodor W. Adorno).

Der reformierte Blick auf die Bilder sollte dagegen von einem elementaren Interesse daran geleitet sein, was Menschen in diesem Bereich der Kultur leisten, woran sie arbeiten und was sie umtreibt. So wie wir uns auch für das Interessieren, was Musiker oder Schriftsteller machen. Nicht, um etwas über den Glauben zu lernen, sondern um etwas von Menschen und über den Menschen zu erfahren. Und das aus dem ganz einfachen Grund, weil Kultur „die dem Menschen ursprünglich gegebene Verheißung dessen (ist), was er werden soll“ (Karl Barth).

## Weitere Informationen und Impulse

- Mertin, Andreas (2007): Bestreitungen. Zeitgenössische Kunst im reformierten Kirchenraum. In: *tà katoptrizómena* - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 9, H. 48. Online unter <http://www.theomag.de/48/am218.htm>.
- Mertin, Andreas (2013): Zeitgenössische Kunst und Bilderverbot. Das Beispiel der documenta. In: Daniel Krochmalnik, Bernd Schröder und Harry Harun Behr (Hg.): "Du sollst Dir kein Bildnis machen". Bilderverbot und Bilddidaktik im jüdischen, christlichen und islamischen Religionsunterricht: Frank & Timme, S. 151–168.
- Barth, Karl (1978): Ethik 2. Vorlesung Münster WS 1928/29, Bonn, WS 1930/31. Zürich: Theologischer Verl.
- Steiner, George (1990): Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Unter Mitarbeit von Botho Strauß und Jörg Trobitius. München: Hanser (Edition Akzente).



Dies ist eine erweiterte Fassung einer Textfolge, die 2015 bei reformiert-info erschienen ist. Diese Textfolge findet sich unter der Adresse <http://www.reformiert-info.de/14030-0-4-53.html> im Internet.

Für die hier nun vorgelegte PDF-Version wurde der Gedankengang um einige Aspekte, erläuternde Bilder und Literaturhinweise ergänzt.

