

Ikonische Performanz

Luther und die Folgen für die Kunst der Gegenwart¹

Von Thomas Erne

I. Zur Frage nach dem Ort des Bildes im Evangelischen Kirchenraum

Im Horizont einer Transformation, die seit Luther das Verständnis des Bildes verändert hat, soll die Frage nach dem Bild und seinem Ort im evangelischen Kirchenraum verfolgt werden. Meine These lautet zunächst ganz konventionell und im Sinne Luthers², daß der Ort des Bildes im evangelischen Kirchenraum in seinem religiösen Gebrauch zu suchen ist. Der rechte „usus“ macht in evangelischer Sicht sowohl einem Raum zu einer Kirche, zu einem Kommunikationsheiligtum und zur *sancta ecclesia*, als auch ein Bild zu einem heiligen Bild und einem Medium religiöser Erfahrung. Das gilt auch für Kirchenräume diesseits ihrer aktuellen gottesdienstlichen Inanspruchnahme. Die Atmosphäre³ in Kirchenräumen ist in gebrauchstheoretischer Perspektive ein durch den religiösen „usus“ generiertes Angebot, den Raum als eine Ausdrucksgestalt religiöser Erfahrung zu verwenden.

Die bildpraktischen und raumpraktischen Folgerungen aus Luthers Einsicht in den Gebrauchscharakter der Sinnzeichen treten aber nur ansatzweise in der Kirchenkunst zur Zeit Luthers in Erscheinung. Neben Lukas Cranach wird Rembrandt als der Maler angeführt, der „das Erhabene gerade in dem Unscheinbaren, dem Verachteten gezeigt ... [und] eben das verwirklicht, was Luther gewünscht“ hat.⁴ Der zweite, weniger konventionelle Teil der These lautet daher: Einige der Folgen Luthers *für* die Kunst zeigen sich erst heute *in* der Kunst. In einer wichtigen Dimension, der einer ikonischen Performanz, zeigen sich die Folgen Luthers für die Kunst erst in der Kunst der Gegenwart, und zwar prägnant in deren „performativem turn“.⁵ Die prozessuale Form der

¹ Vortrag beim Seminar „Luther und die Kunst“ am 28. Mai 2010 in Bonn; eine ausführlichere Fassung erscheint in: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. 3: *Zwischen Zeichen und Präsenz*, Paderborn 2011.

² Vgl. Christoph Weimer, *Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch*, Stuttgart 1999, 30 ff.

³ Vgl. Gernot Böhme, *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Stuttgart 1998.

⁴ Karl Holl, *Die Kulturbedeutung der Reformation*, in: *ders., Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte*, Bd. 1: *Luther*, Tübingen 1932, 468–543, 542.

⁵ Zum „performativem turn“ in der Kunst, vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004. Zum „performativem turn“ in der Religion, vgl. Thomas Klie, „Daß Religion schön werde“. Die performative Wende in der Religionspädagogik, in: *Thomas Schlag/Thomas Klie/Ralph Kunz* (Hg.), *Ästhetik und Ethik. Die öffentliche Bedeutung der Praktischen Theologie*, Zürich 2007, 49–63.

Kunst, die sich an der Interaktion, dem Experiment und dem Effekt orientiert, das ist die Seite der Gegenwartskunst, die einer evangelischen Religionspraxis zugewandt ist. Man denke an Yona Friedmanns, *Ville Spatiale* (2009), das Modell einer beweglichen Architektur, die sich aus der Imagination und Improvisation ihrer Benutzer entwickelt oder an die Aktionen des Moscow Poetry Club, *Poets Machine* (2009).⁶

Da die Reformation keine neuen Zeichen entwickelt, sondern eine neue Einstellung zu den Zeichen, ist die hermeneutisch-pragmatische Ausdifferenzierung von Kunst und Religion die entscheidende Folge Luthers für die Kunst, so die These von Werner Hofmann: „Was ein Bild ist, was es aussagt, was es bedeutet, entscheidet sich im Betrachter. Das Kunstwerk wird zu einem Angebot, das sich im Rezipienten vollendet, wenn nicht überhaupt erst konstituiert ... Alles das hat mit Luther begonnen“.⁷ Diese Freigabe der Bilder, die nach Luther weder gut noch böse sind und die man haben kann oder auch nicht, verlagert die Beurteilung der Bilder von der Substanz zur Funktion, von der Bildausführung zum Bildgebrauch, und schafft so eine autonome Kunst-sphäre prinzipiell bedeutungsoffener Objekte.⁸ Offen bleibt dabei, ob und wie der rechte „usus“ mit den Kunstwerken zu tun hat: Ob also die religiöse Deutung der Kunst im Horizont des Unbedingten⁹ auch in den Kunstwerken *sinnlich* erscheint oder zumindest einen Anhalt an den sinnlichen Erscheinungen hat. Sonst könnte für die religiöse Pragmatik und Hermeneutik des Kunstgebrauchs auch ein Wäschetrockener, Stuhl, Regenschirm, Telefonbuch oder eine „Schneeschaufel“, so das Readymade von Marcel Duchamp, *In Advance of the Broken Arm* (1915), zum Kunstwerk werden. Der Gegenstand müsste nur in bestimmter religiöser Absicht gebraucht werden.

Diese offene Stelle im bildtheoretischen Konzept Luthers schließen m. E. nicht Lukas Cranach oder die Kirchenmalerei der lutherischen Orthodoxie, sondern die vorläufigen Ordnungen des Bildes, die Interaktionen und Installationen der Gegenwartskunst. In diesem Kontext einer „performativen“ Gegenwartskunst hat die Frage nach dem Ort des Bildes im evangelischen Kirchenraum in der Gegenwart ihren sachlichen Ort. Im folgenden wird zunächst (II.) vor dem Hintergrund der Bildbestreitung in den Kirchenräumen der evangelisch-reformierten Tradition die Orte, der Gebrauch und die Funktion der Bilder in evangelisch-lutherischen Kirchen nachgezeichnet. Luthers Freigabe der Bilder hatte Folgen für das Bild im evangelischen Kirchenraum

⁶ Fare Mondi Making Worlds. Exhibition. La Biennale di Venezia, 53. Esposizione Internazionale d'Arte, Venedig 2009, 58 f. und 114 f.

⁷ Werner Hofmann, Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983, 46.

⁸ Zur Freigabe der Bilder als Artefakte im Bilderstreit der Reformation vgl. Thomas Lentjes, Zwischen Adiaphora und Artefakt. Bildbestreitung in der Reformation, in: Reinhard Hoeps (Hg.), Handbuch der Bildtheologie, Bd. 1: Bild-Konflikte, Paderborn 2007, 213–240, 237 f.

⁹ Evangelischer Bildgebrauch wird von Wilhelm Gräb als Deutungspraxis im Horizont des Unbedingten entworfen, vgl. Wilhelm Gräb, Sinn fürs Unendliche. Religion in der Mediengesellschaft, Gütersloh 2002, 112.

bis in die Gegenwart (III.), die noch nicht alle eingelöst sind. Eine dieser ungelösten Folgen Luthers für die Kunst zeigt sich im „performativen turn“ der Gegenwartskunst (IV.), mit dem das Bild einen neuen Ort im evangelischen Kirchenraum gewinnt.

II. Luther und das Bild im evangelischen Kirchenraum

1. Bilder im evangelischen Kirchenraum: Wittenberg und Zürich

Das Großmünster in Zürich und die Stadtpfarrkirche in Wittenberg sind prominente Kirchenräume der evangelischen Kirche. Beide Kirchen waren prominente Predigtorte – in Zürich stand die Kanzel Zwinglis, in Wittenberg die Luthers¹⁰ –, aber nur eine Kirche war und ist auch ein prominenter Bildort des Protestantismus. Gerade so machen die Züricher und die Wittenberger Kirche die innerprotestantische Differenz im Umgang mit Wort und Bild anschaulich. Das Züricher Großmünster ist bis heute weitgehend ein Kirchenraum ohne Bilder, ganz in der reformierten Tradition des Bilderverbotes. Die Wittenberger Stadtpfarrkirche dagegen bietet bis heute Teile der erhaltenen vorreformatorischen Kirchenkunst, vor allem aber das neu geschaffene reformatorische Bildprogramm, das aufgrund der pragmatischen Haltung Luthers gegenüber den Bildern in lutherischen Kirchen bis ins 18. Jahrhundert selbstverständlich war. Trotz der Zerstörung vorreformatorischer Kirchenkunst, die es auch in lutherischen Territorien gab, war der Bestand an vorreformatorischem und reformatorischem Kunstgut in lutherischen Kirchen im 17. Jahrhundert erheblich und beides wäre auch noch heute erheblich größer, wenn nicht durch „kriegerische Ereignisse und Raublust der Soldateska, durch Diebstähle und Feuersbrünste, durch neues künstlerisches Wollen [!], durch die Nüchternheit des Rationalismus, den ‚bilderstürmerischen‘ Reinigungseifer des 19. Jahrhunderts‘ ... noch längst nach der Reformation vieles verloren gegangen wäre“.¹¹

Das Bild des Protestantismus geprägt haben jedoch die bilderlosen Kirchenräume. Berühmt sind zwei Kupfer aus dem Umkreis des flämischen Architekturmalers Hendrick von Steenwijk.¹² Der katholische Kirchenraum ist

¹⁰ Beide Kanzeln existieren nicht mehr. Die Reste von Luthers Holzkanzel sind in Wittenberg im Lutherhaus zu sehen. Zwinglis Kanzelständer, der 1526, nachdem der Züricher Bildersturm die Bilder im Münster zerstört hatte, aus Altarplatten aus Zürcher Kirchen neu gebaut worden war – Zwingli stand beim Predigen auf der Altarmensa aus der Predigerkirche –, wurde 1853 durch Ferdinand Stadler abgebrochen; vgl. *Daniel Gutscher/Matthias Senn*, Zwinglis Kanzel im Zürcher Großmünster – Reformation und künstlerischer Neubeginn, in: *Hans-Dietrich Altendorfer/Peter Jezler* (Hg.), *Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation*, Zürich 1984, 109–116, 112.

¹¹ *Martin Wandersleb*, *Luthertum und Bilderfrage im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel und in der Stadt Braunschweig im Reformationsjahrhundert*, Göttingen 1970, 172 ff.

¹² Vgl. *Wolfgang Brückner*, *Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Die illustrierte *Confessio Augustana*, Regensburg 2007, 24 f.

ein reich geschmückter gotischer Raum mit vielen Bildern und Seitenaltären, einer Fülle an liturgischen Orten und liturgischen Events. Die evangelische Kirche, und zwar deutlich in der reformiert-calvinistischen Tradition, zeigt einen leeren schmucklosen Raum, in der eine andächtige Gemeinde, ohne Ablenkung durch visuelle Zeichen auf die Kanzel und die Predigt ausgerichtet ist. Im Hintergrund findet an einer leeren Mensa, ohne Aufbauten, ein Abendmahl statt. An der Altarwand findet sich kein Kreuzifix, dort hängen nur eine Uhr und die mosaïschen Gesetzstafeln. Der Prototyp einer evangelischen Kirche ist demnach der calvinistische Betsaal, dessen leerer Tisch, leerer Chor, leere Wände, die Folgen des reformierten Eifers gegen die Bilder demonstriert. Der weitaus differenziertere und komplexere Umgang mit den Bildern in lutherischen Kirchenräumen, vor allem die „bewahrende Kraft des Luthertums in Bezug auf mittelalterliche Kunstwerke, für die sich weder in qualitativer noch in quantitativer Hinsicht überzeugende Analogien in den anderen abendländischen Konfessionskirchentümern aufweisen lassen“¹³, fällt dieser suggestiven Gegenüberstellung von evangelischer Leere und katholischer Fülle zum Opfer. Sie bestätigt zwar ein gängiges Vorurteil, wird aber der Bedeutung und Funktion der Bilder im lutherischen Kirchenraum nicht gerecht.¹⁴

2. Evangelischer Bildgebrauch

Der theologische Kern dieser Differenz im Umgang mit den Bildern zeigt sich im Marburger Religionsgespräch von 1529 zwischen Reformierten und Lutheranern über das Verständnis des Abendmahls.¹⁵ Luther bestand gegenüber Zwingli darauf, daß sich die Inkarnation des Logos in der Inverbation, in der Kommunikation des Evangeliums in Wort und Sakrament fortsetzt. In ein und demselben geistigen Akt hält Luther daran fest, daß der göttliche Logos in endliche Zeichen eingeht und sie zugleich überschreitet. Der rechte religiöse Gebrauch der Zeichen – „Misbrauch und falsche zuersicht an bilden habe ich alle zeit verdampt ... Was aber nicht misbrauch ist, habe ich ymer lasen und heissen bleiben und halten, also das mans zu nützlichem und seligem brauch bringe.“¹⁶ – besteht für Luther darin, an der Realpräsenz des Logos in den Zeichen festzuhalten und zugleich die Zeichen als Zeichen vom Logos zu

¹³ *Thomas Kaufmann*, Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum, in: *Peter Blickle* u. a. (Hg.), *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, München 2002, 407–451, 408.

¹⁴ Nach Hegel wird „durch den Bildverzicht ... die protestantische Religion über die anschauliche Vermittlung der Gottesvorstellung in der ‚schönen Religion‘ des Katholizismus hinausgeführt“ (zit. nach *Annemarie Gethmann-Siefert*, *Einführung in Hegels Ästhetik*, München/Paderborn 2005, 157).

¹⁵ Zum Zusammenhang von Bilderlehre und Abendmahl vgl. *Lentes* (s. Anm. 8), 229 ff.

¹⁶ *Martin Luther*, Ein betbüchlein mit eym Calender und Passional hübsch zu gericht (1529), WA 10/II, 458–470 (nur Text), Zitat 459,5–8; Reprint: 50 Holzschnitte aus der Werkstatt Lukas Cranach d. Ä., Kassel 1982.

unterscheiden. Man hat Gott nur in Bildern, wenngleich ihn kein Bild erschöpfend erfaßt. Luthers Position im Abendmahlstreit hat eine darstellungstheoretisch gravierende Konsequenz: Gott ist nur in unabschließbaren Prozessen darstellbar. Wenn die Gegenwart Gottes sich an konkreten Zeichen zeigt, die zugleich überschritten werden müssen,¹⁷ um den Sinnüberschuß, der mit der Nennung des Namens Gottes verbunden ist, zur Darstellung zu bringen, dann impliziert dies einen offene Prozeß von Formgebung und Formüberwindung. Die Transzendierungsleistung der christlichen Religion ist folglich derjenigen ähnlich, der auch die performativen Formen der Gegenwartskunst verpflichtet sind. Im Glauben, jedenfalls in lutherischer Perspektive, ist Transzendenz der Prozeß, der von Zeichen zu Zeichen fortschreitet und der seinen Niederschlag auch in der institutionellen Form der Kirche findet, das „parler sans fini“ in einer „ecclesia semper reformanda“. Allerdings ist die Unabschließbarkeit der ästhetischen Transzendierungsleistung, die „peinture sans fini“, von der des Glaubens dadurch zu unterscheiden, so der Vorschlag von Matthias Jung,¹⁸ daß der Glaube seine Ausdrucksformen überschreitet, weil und insofern er sich in seinen Zeichenprozessen auf eine externe Referenz bezieht, auf Gott als transsubjektive Wirklichkeit. Ästhetische Transzendenz dagegen ist durch eine eigentümliche Suspension des referentiellen Außenbezugs charakterisiert. Externe Referenz trägt in der Kunst zum Ausdruck bei, während in der Religion der Ausdruck referentiell gebunden ist und umgekehrt zur Referenz beiträgt.

Zwingli löst die Spannung auf, die bei Luther im Festhalten und Überschreiten konkreter Zeichen für die Repräsentation Gottes entsteht. Er votiert für den reinen Hinweischarakter der Zeichen im Abendmahl. Gott ist Geist, auf den die Zeichen verweisen, aber den sie nicht repräsentieren. Statt Transzendenz als Zeichenprozeß folgt daraus Transzendenz als das Jenseits der Zeichen. Axiomatisch faßt die reformierte Tradition diese Konsequenz in der anti-lutherischen Kampfformel: „finitum infiniti non capax“.¹⁹ Die Differenz, die sich in Marburg im Abendmahlsverständnis zeigt, ist folgenreich für das innerprotestantische Verhältnis zum Bild. Wenn das Endliche die Gottheit Gottes nicht faßt, dann unterläuft ein Bild Gottes die strikte Scheidung von signum und res und suggeriert Präsenz, wo es nur Repräsentanz geben kann.²⁰ Die reformierte Zählung der zehn Gebote (Ex 20,1–17) führt

¹⁷ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Enzyklopädie, § 552: „wogegen in der lutherischen Kirche die Hostie als solche erst und nur allein im *Genusse*, d. i. in der Vernichtung der Äußerlichkeiten derselben, und im *Glauben*, d. i. in dem zugleich freien, seiner selbst gewissen Geiste, konsekriert und zum gegenwärtigen Gottes erhoben wird“ (*ders.*, Werke [in 20 Bänden], Bd. 10, Frankfurt a. M. 1970, 357).

¹⁸ Vgl. Matthias Jung, Erfahrung und Religion. Grundzüge einer hermeneutisch-pragmatischen Religionsphilosophie, München 1999, 385 f.

¹⁹ Weder läßt sich die Formel „finitum capax est infiniti“ bei Luther nachweisen noch die Gegenformel bei Calvin; vgl. Margarete Stirm, Die Bilderfrage in der Reformation, Gütersloh 1977, 104.

²⁰ Stirm (s. die vorige Anm.) sieht das Bilderverbot bei Zwingli im Problem begründet „allein um die diesen Bildern entgegengebrachte Verehrung“ (a. a. O., 147) zu verhindern. Zwinglis

folglich das Bilderverbot als zweites Gebot, während es in lutherischer Zählung wegfällt. Luther hat das Bilderverbot allerdings nie bestritten. Für ihn war es bereits im ersten Gebot enthalten. Er hat es nur auf den Gebrauch, nicht auf das Bild bezogen.

3. Funktion der Bilder im lutherischen Kirchenraum

Die lutherischen Kirchenräume waren seit der Reformation mit Bildern und Skulpturen ausgestattet. „Im Fortgang des 16. Jahrhunderts wurde die Bildlichkeit in wachsendem Maße als beinahe unverzichtbarer Bestandteil der Kirchengestaltung empfunden und in profilierter Auseinandersetzung mit den Reformierten verteidigt und empfohlen“.²¹

Bilder finden sich als Altarretabeln, obwohl Luther für einen „freistehenden Tisch mit einem versus populum dahinterstehenden Liturgen“²² plädierte. Prominentes Beispiel ist der Wittenberger Altar von Lukas Cranach, der nach Luthers Tod 1547 eingeweiht wurde. Weitere wichtige Bildorte sind Epitaphe, in denen sich das Bekenntnis der Verstorbenen zum lutherischen Glauben widerspiegelt, die Kanzel, deren Bildprogramm in der Regel Christus und die vier Evangelisten umfaßt, der Schalldeckel mit Taube als Symbol des Geistes und umlaufenden Schriftworten, der Taufstein, dessen Stellung verändert wurde und vom Eingang in den Altarbereich ins Angesicht der Gemeinde gestellt wurde, häufig mit der Darstellung des Kinderevangeliums (Mk 10,13–16), und schließlich die Bemalung der Emporen, auf denen sich umfangreiche Bildzyklen finden, die ganze heilsgeschichtliche Sequenzen vom Sündenfall über die Versöhnung in Christus bis zur Erlösung im Endgericht vor Augen führen. Deckenmalereien dagegen kommen in lutherischen Kirchen „seltener vor als Emporenmalereien, Wandmalereien noch seltener“.²³

Das lutherische Bildprogramm ist christologisch zentriert und biblisch orientiert: „Wo das Luthertum selber bildschöpferisch produktiv wurde, fand es primär in einer biblisch orientierten und christologisch fokussierten Bildlichkeit seinen Ausdruck“.²⁴ Im wesentlichen konzentriert es sich dabei auf Passion und Auferstehung Christi, Szenen aus dem Leben Jesu, biblische Szenen zu dogmatischen Topoi und Katechismusedarstellungen: An die Stelle der Heiligen oder der Stifterbilder treten „nun Typen oder Exempel, welche das Amt der Predigt illustrieren“,²⁵ meist die Reformatoren

Bildkritik liegt ein quasi magisches Bildverständnis zugrunde: „Diesen ‚Götzenbildcharakter‘ verliert das Bild nie, auch wenn es eine Zeitlang nicht verehrt wird“ (a. a. O., 144).

²¹ Kaufmann (s. Anm. 13), 411.

²² Peter Poscharsky, Das lutherische Bildprogramm, in: ders. (Hg.), Die Bilder in den lutherischen Kirchen, München 1998, 21–39, 22.

²³ A. a. O., 28

²⁴ Kaufmann (s. Anm. 13), 449.

²⁵ Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990, 522.

oder die Ortspfarrer als wahre Lehrer der Kirche. So findet sich im Mittelblatt des Wittenberger Altars ein Bild Luthers als Junker Jörg am runden Abendmahlstisch, während auf der linken Seite Philipp Melanchthon in einer Taufszene und auf der rechten Seite Johannes Bugenhagen bei der Beichte zu sehen sind.

Was aber hat es mit dieser Bildfülle im Gesamtraum und an den einzelnen Bildorten der lutherischen Kirche auf sich? Bilder im Kirchenraum sind nach Luther „zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zeychen“.²⁶ Entsprechend werden die Bilder des lutherischen Bildprogramms als Bekenntnis-, Erinnerungs-, und Erzählbilder²⁷ charakterisiert, die gegebenen Inhalten aus Bibel und Bekenntnis dienen. Es ist eine gebundene Deixis, das Zeigen eines Was, eines Inhalts, nicht die „Hintergründigkeit des Zeigens“,²⁸ das Daß des Zeigens, das Gottfried Boehm als genuine Leistung der Bildlichkeit des Bildes herausgearbeitet hat. Für dieses gebundene Zeigen ist der Wittenberger Altar ein prominentes Beispiel. Die Predella zeigt ein Bild über den rechten Bildgebrauch. Luther steht auf der Kanzel. Seine Linke ruht auf der aufgeschlagene Bibel, mit der rechten Hand weist er auf den Gekreuzigten in der Bildmitte, während die ihm gegenüber sitzende Gemeinde, diesem Fingerzeig folgend, auf den Gekreuzigten blickt. Das Zeigen auf Christus trifft nicht nur Luthers Predigtverständnis, sondern auch sein Verständnis der Bilder: „Zu den Bildthemen, die ausdrücklich Luthers Gefallen finden, gehört der weisende Täufer“.²⁹ Wort und Bild sind dann richtig konzipiert, wenn sie auf Christus zeigen. Und sie werden von der Gemeinde richtig rezipiert, wenn sie als Hinweis auf Christus gebraucht werden, und das bedeutet, wenn der Gebrauch der Bilder und Worte den Hörer und Betrachter nicht an das Bild, sondern an Christus selber bindet.

Die Bilder im lutherischen Kirchenraum wollen folglich keine autonome Kunst sein. Es ist religiöse Gebrauchskunst mit illustrativem Charakter, vergleichbar den Bibel-Illustrationen eines Schnorr von Carolsfeld, der Vorlagen von Rafael nutzte, um in den Bibeltexten „das Gehörte oder Gelesene gewiss veranschaulichen und behaltbar [zu] machen“.³⁰ Luther beschreibt im Vorwort zu seinem mit Holzschnitten aus der Werkstatt von Lukas Cranach illustrierten *Passional* die Synästhesie der Künste im Blick auf die Werke Gottes, von denen man „singet und saget, klinget und predigt, schreibt und lieset, malet und zeichent“ und bestimmt dann die spezifische Aufgabe der Bilder in der Memoria der Ungebildeten, der Kinder und Leseunkundigen: „umb der kinder und einfeltigen willen, welche durch bildnis und gleichnis besser

²⁶ WA 18, 80,7 (Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament, 1525).

²⁷ Vgl. Brückner (s. Anm. 12), 30.

²⁸ Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2008, 19–33.

²⁹ Weimer (s. Anm. 2), 114.

³⁰ *Bibel für Kinder in deutscher und russischer Sprache* [mit Bildern von Julius Schnorr von Carolsfeld], Erlangen 1991, Vorwort.

bewegt werden die Göttlichen geschicht zu behalten, denn durch blasse wort odder lere“.³¹

Gleichwohl sind Erinnerungsbilder nicht zu unterschätzen.³² Sie können als Bilder „mir gegenwärtig halten, was aus sich selbst mir gegenwärtig sein will“.³³ Konstitutiv gehört daher zu den illustrativen Bildern nicht nur die Beziehung auf einen gegebenen Inhalt, sondern auch die Beziehung auf den Rezipienten. Was aus sich selbst gegenwärtig werden will, muß in *mir* gegenwärtig werden. Wenn es nicht reicht sich nur einzufügen in ein gegebenes religiöses System, sondern es der individuellen Artikulation des Glaubens bedarf, dann muß das Subjekt eine „persönlich verantwortete, expressive Beziehung zu den narrativen Identifikationsangeboten der religiösen Tradition“³⁴ unterhalten können. Dazu bedarf es der Bilder, denn die individuelle Erinnerung hat selber „szenischen Charakter“.³⁵ Aber nur dann arbeiten Bilder der subjektiven Aneignung der Religion zu, wenn sie nicht mehr kultisch, sondern pragmatisch verfaßt sind und, vom „image“ zur „art“³⁶ transformiert, die individuelle Artikulation religiöser Erfahrung unterstützen.

III. Der gegenwärtige Ort des Bildes im evangelischen Kirchenraum

1. Luthers Freigabe der Kunst

Luthers Freigabe der Bilder setzt im Luthertum einen komplexen Bildgebrauch in populär-religiöser Absicht frei. Bilder dienen im Raum der Kirche der protestantischen Selbstvergewisserung und der symboldidaktischen Vermittlung des Glaubens. Es sind Erinnerungszeichen, Argumentationshilfen, katechetische Unterweisung und „Early Comicstrips“.³⁷ Das alles sind bemerkenswerte Formen einer Popularisierung der Religion mit Hilfe illustrativer Bildformate, Flugschriften, Altarbilder, Kanzelbilder, Emporenbilder etc. Sie sorgen für die erfolgreiche Ausbreitung und Akzeptanz lutherischer Lehre und Frömmigkeit in breiten Schichten der Bevölkerung. Aber selbst wenn man in der funktionalen Ernüchterung der verwendeten Bildformate eine Folge von Luthers Kritik an den Kultbildern sieht, weil nun die Bilder im Raum der Kir-

³¹ WA 10 II, 458,31 f. und 458,17–19 (Ein betbüchlein mit eym Calender und Passional hübsch zu gericht, 1529).

³² Zum Bilderstreit der Reformation als Streit um Techniken und Orte der Erinnerung vgl. *Len-tes* (s. Anm. 8).

³³ *Traugott Koch*, Grundsätzliche Überlegungen zur Ikonographie evangelischer Kirchenmalerei in der Zeit der lutherischen Orthodoxie, in: *Poscharsky* (Hg.) (s. Anm. 22), 9–20, 15.

³⁴ *Matthias Jung*, Qualitatives Erleben und artikulierter Sinn – eine pragmatische Hermeneutik religiöser Erfahrung, in: *Wilhelm Gräb* u. a. (Hg.), *Ästhetik und Religion*, Frankfurt a. M. 2007, 51–81, 77.

³⁵ *Eilert Herms*, Die Sprache der Bilder und die Kirche des Worts, in: *Rainer Beck/Rainer Volp/Gisela Schmirber* (Hg.), *Die Kunst und die Kirchen*, München 1984, 242–259.

³⁶ *Belting* (s. Anm. 25), 26.

³⁷ *Brückner* (s. Anm. 12), 110.

che „das Heil nicht mehr auf magisch-reale Weise vermitteln, nicht mehr unabhängig vom Glauben, vom Subjekt des Glaubens, seinem Verstehen seiner Deutung“,³⁸ so bleibt ein ambivalenter Eindruck. Denn die Analyse der populären Kultur der Gegenwart zeigt, daß auch die an eine breite Rezeption gebundenen Bildformate ihre „strukturellen Konstanten medienspezifisch und rezipientenorientiert variieren“³⁹ müssen, um populär zu sein und zu bleiben. Wird den populären Bildformaten die Variation, der Spielraum ästhetischer Transzendierung vollständig beschnitten, dann ist es auch um ihre Popularität geschehen. Genau dazu scheint Luthers Freigabe der Bilder im Luthertum geführt zu haben. Der illustrative Charakter der Bilder im Kirchenraum hat die Tendenz, die Kunst im Blick auf die getreue Wiedergabe religiöser Inhalte zu vereindeutigen.

Ein gewisser praktischer „Literalismus“⁴⁰ Luthers ist an dieser Entwicklung nicht unbeteiligt. Luther wollte, daß die Bilder der von ihm übersetzten Bibel „wirklich für den Text eintreten, ihn erläutern und unterstützen“ und der Künstler deshalb kein „unnützig Ding, das zum Text nicht dienet, sollt dazu schmieren“.⁴¹ Die Dynamik der religiösen Transzendierung, die Unabschließbarkeit der Prozesse, die Gott vergegenwärtigen, führt zu der umgekehrten Konsequenz im Blick auf die Kunst. Die Unabschließbarkeit der ästhetischen Formprozesse muß stillgestellt werden – „keine unnützig Ding, das nicht dem Text dienet“ –, damit die Kunst der Religion dienet. An der Eindeutigkeit des Illustrativen kann sich die Dynamik religiöser Zeichenprozesse, der Glaube als ein „vollzugsbestimmtes Unterscheidungsbewusstsein“⁴², ungehindert entfalten. Vor diesem Hintergrund steht eine konsequente Freigabe der Bilder, die als bildtheoretische Leistung Luthers gilt, im Raum der evangelischen Kirche noch aus, jedenfalls sofern es sich bei den Bildern auch um die Darstellung von Ereignissen und Prozessen und nicht nur von Zuständen und Resultaten handelt. Auch das wäre im Sinne Luthers. Immerhin wurde ihm der Vorwurf der Kunstinkompetenz gemacht, weil er die Grenzen der bildenden Kunst nicht beachte und von Bildern keine Zustände, sondern die Darstellung von Ereignissen erwarte.⁴³

Da es sich um Bilder im evangelischen Kirchenraum handelt, also um die ästhetische Transzendenz am Ort der christlichen Religion, wird in dieser Konstellation das Verhältnis zweier differenter Typen von Transzendenz virulent. Denn Kunst und Religion leisten auf eine je unterschiedliche Weise,

³⁸ Wilhelm Gräb, *Sinn fürs Unendliche*, 2002, 126.

³⁹ Dietrich Korsch, *Theologische Hermeneutik populärer Kultur – fundamentaltheologisch*, in: Joachim Kunstmann/Ingo Reuter (Hg.), *Sinnspiegel. Theologische Hermeneutik Populärer Kultur*, Paderborn 2009, 37–46, 44.

⁴⁰ Jérôme Cottin, *Das Wort Gottes im Bild. Eine Herausforderung für die protestantische Theologie*, Göttingen 2001, 264.

⁴¹ Hans von Campenhausen, *Luthers Stellung zu bildenden Kunst*, in: *KuKi 17* (1940), 2–5, 4.

⁴² Michael Moxter, *Kultur als Lebenswelt. Studien zum Problem einer Kulturtheologie*, Tübingen 2000, 151.

⁴³ Vgl. *Stirm* (s. Anm. 19), 126.

die sie zugleich verbindet und trennt, eine Transzendierung von Zeichen. Aus diesem Grund ist das verwandtschaftliche Verhältnis von Kunst und Kirche nie frei von Konflikten.⁴⁴ Man kann versuchen die Spannung zwischen ästhetischer und religiöser Transzendenz aufzulösen und die Kunst im Horizont der Religion zu vereindeutigen oder die Religion mit der Kunst zu vereinen. Das eine zeigt der illustrative Bildgebrauch im Luthertum, das andere das Phänomen einer Kunstreligion, in der Religion als höchstes Symbol einer ästhetischen Transzendenz rekonstruiert wird. Man kann die Differenz aber auch auf unterschiedlichen Niveaus der Komplexität kultivieren, um in Interventionen und Interaktionen von ästhetischer und religiöser Transzendenz einen wechselseitigen Gewinn an Prägnanz für Kunst und Kirche zu erzielen. Die externe Referenz der Religion, die Deixis auf Christus besagt nur, daß die ästhetische Erfahrung im Letzthorizont der Religion „in eine andere Bewegung transformiert wird“.⁴⁵ Es handelt sich folglich um eine (religiöse) Erfahrung mit (ästhetischer) Erfahrung, nicht aber darum, das zweckfreie Spiel der Kunst zu negieren oder zu unterbinden.

2. Populärer Bildgebrauch

Bilder im evangelischen Kirchenraum sind Kunstwerke zum religiösen Gebrauch. Es sind Kunstwerke nicht an sich, sondern es sind Kunstwerke „pro me“,⁴⁶ Bilder für die Artikulation religiöser Erfahrung aus der Perspektive einzelner Subjekte. Dieser religiöse Gebrauch schließt die Kritik an einer bestimmten Auffassung von ästhetischer Autonomie ein, für die es konstitutiv ist, die Kunst vom (religiösen) Leben zu trennen, „indem sie sich durch eine Grenze gegen die Zudringlichkeit der alltäglichen Wirklichkeit abschirmt“.⁴⁷ Ein am „usus“ orientiertes evangelisches Bildverständnis, bestärkt durch kirchensoziologische Untersuchungen zu den Milieus der Kirchenmitglieder,⁴⁸ liefert dagegen gute Gründe an den populären Gebrauchsformen des Bildes festzuhalten. Die Frage ist nur, ob die ästhetische Transzendenz stillgestellt werden muß, wenn populäre Bilder einen Ort im Kirchenraum bekommen.

⁴⁴ Vgl. *Horst Schwebel*, *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*, München 2002.

⁴⁵ *Thomas Wabel*, *Realpräsenz. Ästhetik und Religion am Beispiel von Eduardo Chillidas „Kreuzaltar“*, in: *Gräb u. a.* (Hg.) (s. Anm. 34), 283–305, 298, Anm. 77.

⁴⁶ Das ist auch ein Grundzug der Ästhetik Hegels; vgl. *Gethmann-Siefert* (s. Anm. 14), 346: „nehmen sich Hegels Überlegungen verblüffend nüchtern und simpel aus. Es wird gefragt nach der Bedeutung der Kunst ‚für uns‘“.

⁴⁷ *Bernhard Waldenfels*, *Architektonik am Leitfaden des Leibes*, in: *Eduard Führ/Hans Friesen/Anette Sommer* (Hg.), *Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag*, Münster u. a. 1997, 45–61, 55.

⁴⁸ Vgl. *Wolfgang Huber* (Hg.), *Kirche in der Vielfalt der Lebensbezüge. Die vierte EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft*, Gütersloh 2006.

Ein Beispiel für ein populäres Altarbild im evangelischen Kirchenraum steht in Adenstedt. Das Adenstedter Altarretabel des ostfriesischen Malers Hermann Buß von 2005 zeigt die Landschaft und die Menschen von Adenstedt in einer realistischen Malweise.⁴⁹ Im geschlossenen Zustand ist ein blühendes Adenstedter Weizenfeld zu sehen. Werden die Tafeln geöffnet, ist auf dem Mittelblatt dasselbe Feld abgeerntet, rechts daneben ein Ort der Meditation, die Adenstedter Kuhle, ein Teich mit einer Bank, links sind „verloren wirkende Menschen der Gegenwart dargestellt“.⁵⁰ Das Kreuz in der Predella und das mittelalterliche Kirchenfenster im Hintergrund, das den Altar mit einem segnenden Christus überragt, verbindet die „profanen Altarbilder“ mit einem religiösen Deutungsrahmen, dem Zeigen auf Christus. Überzeugend ist die Idee, einen lokalen und persönlichen Bezug in den realistischen Altarbildern herzustellen. Die Adenstedter Gemeinde erkennt sich und ihre Region in ihrem Altar wieder und zwar im Horizont des Glaubens. Das greift eine Linie des lutherischen Bildprogramms unter gegenwärtigen Bedingungen auf.

Nun lassen sich weniger konventionelle Formen einer populären Bildsprache im Horizont der Religion denken. Madelon Vriesendorps *Mind-Game* (2009)⁵¹ ist eine Bühne, auf der symbolische Objekte zur schöpferischen Interaktion einladen. Davor steht eine Bank mit der Inschrift, die an die Aufforderung an Moses vor dem brennenden Dornbusch erinnert und die den Respekt vor der sakralen Atmosphäre mit Pragmatik und protestantischem Reflexionspathos verbindet: „Take off your shoes, create compositions, analyse“.⁵²

Populär sind nicht solche Formen, die den ästhetischen Spielraum für die individuelle Deutung völlig stillstellen, sondern ihn im Blick auf eine breite Rezeption begrenzen. Das symboldidaktische Erbe des lutherischen Bildprogramms wird im 21. Jahrhundert vermutlich nicht ein Tafelbild wie in Adenstedt antreten, sondern die Bilder des Kinos und des Internets. In den Bildwelten des populären Films werden Ausdrucksformen entwickelt, die mit biblischen Erzählformen kompatibel sind⁵³ und zugleich in der Moderne als gültiger Ausdruck der eigenen Lebenserfahrung verstanden werden. Der Film „Luther“⁵⁴ ist ein Beispiel, wie sich in der Moderne lutherische Identität im Medium des populären Bildes entfalten und weltweit verbreiten kann. Daß diese inzwischen einen Ort im evangelischen Kirchenraum gefunden haben, zeigt die Rezeption des populären Kinos im evangelischen Gottesdienst und

⁴⁹ Michelle Grund, Hermann Buß, Das Adenstedter Altarretabel, in: Markus Zink/Martin Benn (Hg.), Siehe! Zeitgenössische Kunst in evangelischen Kirchen, Materialhefte des Zentrum Verkündigung der EKHN 108, Frankfurt a. M. 2007, 15–18.

⁵⁰ A. a. O., 15.

⁵¹ Madelon Vriesendorp, *Mind Game* (2009). in: Fare Mondi (s. Anm. 6), 160 f.

⁵² A. a. O., 160.

⁵³ Vgl. Reinhold Zwick, *Montage im Markusevangelium. Studien zur narrativen Organisation der ältesten Jesuserzählung*, SBB 18, Stuttgart 1989.

⁵⁴ Der Film „Luther“ wurde 2003 von der evangelischen Filmvertriebsgesellschaft Eikon/Berlin unter finanzieller Beteiligung des amerikanischen Pensionsfonds Thrivent Financial for Lutherans produziert.

in der evangelischen Filmpredigt.⁵⁵ Die religiöse Aneignung der Bildwelten der populären Filmformate hilft nicht nur der religiösen Kommunikation über biblische Texte, sich als gültiger Ausdruck gegenwärtiger Lebenserfahrung zu entfalten. Die religiöse Deutung bringt auch umgekehrt eine trans-subjektive Wirklichkeit hervor, die zum Film gehört, aber nur in religiöser Deutung des Films „da“ ist.

3. Die Performanz des Bildes im Raum der Kirche

Allerdings besteht so die Gefahr, daß das Bild im evangelischen Kirchenraum dem Illustrativen verhaftet bleibt. Das Verhältnis von Bild und Wort im Kirchenraum, auch in Predigten, die Filme einbeziehen, wird in der Regel von inhaltlichen Bezügen und Analogien her organisiert, weniger von der Inszenierung, der medialen Form des Bildes, seiner narrativen Struktur und szenischen Dramaturgie.⁵⁶ Daß sich Bilder nicht erschöpfen in volkspädagogischen und mnemotechnischen Illustrationen religiöser Inhalte, das war auch dem Luthertum bewußt. Bilder schließen affektiv-ästhetische Momente ein. Für dieses affektive und effektive Potential des Bildes öffnet Luthers Kritik an der (kultischen) Macht der Bilder den Blick: „Weil die Macht der Bilder durch das Wort prinzipiell gebrochen war, konnten und sollten sie auf Menschen wirken.“⁵⁷ Trotzdem ist die performative Dimension, das Bild als ein Energieträger mit seiner formgebenden Kraft, in der evangelischen Bildtheologie bisher nicht ausreichend gewürdigt worden, nicht zuletzt, weil die theoretischen Mittel dazu fehlten.⁵⁸

Die Kunst in ihrer Performanz im Blick auf alltägliche Erfahrungen verständlich zu machen, das ist die Stärke der pragmatischen Erfahrungsästhetik John Deweys,⁵⁹ deren Relevanz für die Frage nach dem Bild im evangelischen Kirchenraum abschließend skizziert werden soll. Für Deweys Ansatz ist das Verhältnis von Alltag und Kunst zentral. Die ästhetische Erfahrung bildet keinen Gegensatz zum Alltag, sondern sie entwickelt und verdichtet bestimmte

⁵⁵ Vgl. *Thies Gundlach*, *Bilder – Mythen – Movies. Gottesdienste zu Unterhaltungsfilmern der Gegenwart*, in: PTh 83 (1994), 550–563; *Hans-Ulrich Gehring/Inge Kirsner*, *Filmgottesdienste*, Jena 2005.

⁵⁶ Vgl. *Martin Nicol*, *Einander ins Bild setzen. Dramaturgische Homiletik*, Göttingen 2002; *Reinhold Zwick*, *Weshalb ein Prediger bisweilen ins Kino gehen sollte. Rezeptionsästhetische Anmerkungen zum Film*, in: *Erich Garhammer/Heinz-Günther Schöttler* (Hg.), *Predigt als offenes Kunstwerk*, München 1998, 82–96.

⁵⁷ *Kaufmann* (s. Anm. 13), 450.

⁵⁸ Dieses Theoriedefizit evangelischer Bildtheologie bearbeitet *Philipp Stoellger*, *Das Bild als unbewegter Bewegter? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie*, in: *Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies* (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, Paderborn/München 2008, 182–217.

⁵⁹ Den Hinweis auf das Potential von Deweys Ästhetik verdanke ich *Matthias Jung*, *Qualitative Erfahrung in Alltag, Kunst und Religion*, in: *Gert Mattenklott* (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg 2004, 31–53, 45 ff.

Aspekte der alltäglichen Erfahrung. Kunstwerke sind Resultate dieser Verdichtungsprozesse. Sie bewahren den alltäglichen Zusammenhang, aus dem das Kunstwerk stammt und sie verstellen ihn zugleich aufgrund ihres Ergebnischarakters: „Man errichtet eine Mauer um ihn [= den Kunstgegenstand]“.⁶⁰ Aufgabe einer Kunsttheorie ist es daher die Kunstwerke (works of art) wieder vom Werk der Kunst (actual work of art) her verständlich zu machen, vom produktiven Prozeß, aus dem das Kunstwerk stammt und für dessen Vollendung es gemacht ist.

Was ist nun dieses Werk der Kunst, das in Kunstwerken manifest wird? Es ist ein bestimmter Rhythmus aus widerstrebenden Momenten, die ein lebendiges Wesen in der Interaktion mit seiner Umwelt durchläuft, Anpassung und Widerstand, Aktion und Reaktion, Ausatmen und Einatmen etc. Wenn dieser Rhythmus eine Form gewinnt, eine Spannung aufbaut, sich anreichert, verdichtet und entwickelt, so daß jedes Teil der Sequenz ins andere hinübergreift und sich am Ende der Kreis schließt, dann kann die Energie fließen, die in der Auseinandersetzung des lebendigen Wesens mit seiner Umwelt im Spiel ist. Aus solchen kumulativen Spannungsbögen besteht das ästhetische Moment an jeder Erfahrung, ohne daß deshalb jede Erfahrung eine ästhetische Erfahrung wäre. Ohne ein minimales Moment einer ästhetischen Prägnanz wäre keine Erfahrung eine solche, weil sie sich nicht aus dem Strom des Alltags ins Bewußtsein heben könnte. Die im engeren Sinne ästhetische Erfahrung bringt diese Formprozesse in Kunstwerken an sich und als Selbstzweck und in möglichst großer Perfektion zur Darstellung und vollendet so den Spannungsbogen von Teil und Ganzem in der Einheit einer einzelnen Erfahrung. Mit Vollendung meint Dewey allerdings keinen Abschluß im Sinn einer „peinture fini“, sondern die vollendete Integration einer Bewegung, „Wenn sich somit ein Energiekreis schließt, so bedeutet dies das Gegenteil von Stillstand, von *stasis*, Reifung und Fixierung sind polare Gegensätze“.⁶¹

Denn „*stasis*“, der Stillstand, wäre das Gegenteil, das Mißlingen ästhetischer Formwerdung, das Dewey die Anästhesie der Erfahrung nennt, die sich in einer „Schlaffheit loser Enden“⁶² äußert: Der Bogen, der sich im ästhetischen Formierungsprozeß der Erfahrung aufbaut, wird überhaupt nicht gespannt. Die Enden hängen schlaff herab, weil die etablierten Formen nicht aufs Spiel und in eine innere Beziehung gesetzt werden. Man könnte das die „Sünde“ der Konventionalität nennen: „Stillstand, Verengung, hervorgerufen durch Teile, die nur mechanisch miteinander verbunden sind.“⁶³ Oder aber es fehlt der Entschluß sich auf bestimmte Formen festzulegen. Das führt zur „Sünde“ des Eskapismus: „Die Dinge geschehen, aber sie werden weder entschieden miteinbezogen noch entschieden ausgeklammert; wir lassen uns treiben.“⁶⁴

⁶⁰ John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main 1980, 9.

⁶¹ A. a. O., 53.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ A. a. O., 52.

Anästhetische Erfahrung ist daher entweder mechanisch oder ohne inneren Zusammenhang, langweilig oder oberflächlich.

Damit läßt sich ein spezifisch neuzeitlicher Ort des Bildes im evangelischen Kirchenraum näher umreißen. Dewey denkt die Materialität der Kunst als Träger von formgebender Energie, die dann zu fließen beginnt, wenn das Kunstwerk die disparaten und fragmentierten Merkmale der Erfahrungswelt in einem Wechselspiel von Teil und Ganzem integriert: „Kurz, Kunst vereint in ihrer Form eben jene Beziehung von aktivem Tun und passivem Erleben, von abgegebener und aufgenommener Energie, die eine Erfahrung zur Erfahrung macht“⁶⁵.

Das Bild im Kirchenraum hätte in dieser Perspektive seinen Ort nicht primär in der Illustration von Inhalten, sondern als ein Speicher affektiver und effektiver Formierungsenergie. Bilder sind ein Katalysator für eine „geläuterte und verdichtete Entwicklung von Eigenschaften“⁶⁶, und zwar derjenigen Eigenschaften, die zu einem spannungsvollen und dichten Aufbau religiöser Erfahrung beitragen. Das naheliegende Beispiel für einen durch die ikonische Performanz der Kunst entwickelten Spannungsbogen ist der Gottesdienst selber. Zu denken wäre daher nicht nur an den Raumbezug der modernen Installationskunst, eine „Site-specific Art im Kirchenraum“⁶⁷, sondern an den Handlungsbezug, die Performanz der Kunst in einer „liturgy-specific art“. Der Gottesdienst selber wäre das „Kunstwerk“, das sich in der Interaktion von Kunst und Liturgie in einem performativen Prozeß bildet und bei dem die hermeneutisch-pragmatische Beteiligung der Gemeinde von konstitutiver Bedeutung ist.

IV. Zum „performativen turn“ in der Kunst der Gegenwart und dem Ort des Bildes im Raum der evangelischen Kirche

Daniel Birnbaum, Kurator der 53. Biennale, begreift Kunst nicht von ihren Resultaten, sondern von ihren Prozessen her: „Ein Kunstwerk ist mehr als ein Objekt und kann bei seinem Rezipienten mehr bewirken als eine Ware“.⁶⁸ Das Mehr, das Birnbaum der Gegenwartskunst zutraut, sind imaginative Inventionen, die Weisen des Welterfindens, so der Titel der Biennale. Die Werke der Kunst, ihre visuelle Präsenz und Schönheit, werden dadurch nicht obsolet, aber sie werden zu Knotenpunkten eines Prozesses von „ongoing re-readings and misreadings“⁶⁹, von fortdauerndem Wiederlesen und Mißverstehen.

⁶⁵ A. a. O., 62.

⁶⁶ A. a. O., 59.

⁶⁷ Frank Hiddemann, Site-specific Art im Kirchenraum. Eine Praxistheorie, Berlin 2007.

⁶⁸ „A work of art is more than an object and can do more to its audience than a commodity“: Daniel Birnbaum, We are Many, in: Fare Mondi (s. Anm. 6), 185–191, 187.

⁶⁹ Ebd.

Es verläuft eine Bruchlinie mitten durch die Gegenwartskunst. Man sucht auf der Biennale lange nach Kunstwerken, wie man sie in der Dogana della Punta sieht. Der japanische Architekt Tadao Ando⁷⁰ hat das alte Hauptzollamt Venedigs in einen auratischen Kunstort verwandelt. Hier wirken die Bilder und Objekte der Sammlung Pinault wie entrückte Kostbarkeiten. Es sind vollendete Kunstwerke in dem formalen Sinn, daß sie beendet und abgeschlossen sind, wenn sie in Pinaults Museum kommen. Das trennt die Dogana della Punta von der Biennale. Das Museum zeigt Werke, die ihre Wirkungsgeschichte entfalten, weil und insofern sie ihre Entstehungsgeschichte, die ihrer „creatio“, wie die ihrer immerhin auch denkbaren „creatio continua“, definitiv hinter sich haben.

Schon in der klassischen Moderne finden sich beide, die vorläufige und die endgültige Ordnung der Bilder. Experiment und Ergebnis gehören zwar zusammen: Von zwei verwandten Familien von Begründern spricht Michel Foucault: „Es gibt die, die aufbauen und den Grundstein legen; es gibt die, die graben und aushöhlen“, und Foucault vermutet, daß „wir in unserem ungewissen Raum vielleicht denen näher sind, die aushöhlen: Nietzsche (eher als Husserl), Klee (eher als Picasso)“⁷¹. Aber es ist kein Zufall, daß die Betonung der Biennale auf dem unabschließbaren Experiment der Kunst liegt und nicht auf ihrer Vollendung. Kaum eine der auf der Biennale vorgestellten künstlerischen Positionen sympathisiert mit dem Ergebnis einer „peinture fini“. Die Mehrzahl der Künstler reagiert auf den „ungewissen Raum“, in dem wir leben, mit Kunst als offenem Prozeß, einer „peinture sans fini“.

In dieser Fokussierung der Kunst auf den unabschließbaren Kunstgebrauch und Kunstvollzug bietet die Biennale einen Freiraum für subversive Experimente, die einer zunehmenden Verdinglichung der Gegenwartskunst entgegenarbeiten. Museen scheinen dagegen Bildorte zu sein, die durch das „noli me tangere“⁷² der ausgestellten Werke diese Subversion verhindern. Giorgio Agamben sieht im musealen Syndrom die Chiffre für eine globale Verdinglichung. Er spricht von der „Museifizierung“ der ganzen Welt, sofern sie nichts anderes mehr ist und tut als „die Unmöglichkeit des Benutzens, Wohnens, des Erlebens“⁷³ auszustellen. In einer „increasingly fetishistic visual industry“⁷⁴ fällt es zunehmend schwer das Werk der Kunst, nicht die Kunstwerke, so die zentrale Differenz bei John Dewey,⁷⁵ angemessen zur Darstellung zu bringen.

⁷⁰ *Francesco dal Co*, Tadao Ando per Francois Pinault, Mailand 2009.

⁷¹ C'était un nageur entre deux mots – Michel Foucault im Gespräch mit Claude Bonnefoy, 1966, zit. bei *Wilhelm Schmid*, Auf der Suche nach einer neuen Lebenskunst. Die Frage nach dem Grund und die Neubegründung der Ethik bei Foucault, Frankfurt a. M. 1991, 103.

⁷² Vgl. *Jean-Luc Nancy*, Noli me tangere, Zürich/Berlin 2008. Das Kontakt-Tabu kann im Zentrum der intensivsten Bildberührung stehen, wenn es den Punkt betrifft, „den das Berühren nicht rührt, den es nicht berühren darf, um sein Rühren [touche] zu vollziehen“ (a. a. O., 20).

⁷³ *Giorgio Agamben*, Profanierungen, Frankfurt a. M. 2005, 82.

⁷⁴ *Birnbaum* (s. Anm. 57), 187.

⁷⁵ Vgl. *Dewey* (s. Anm. 60), 9.

Die evangelischen Kirchen dagegen können und müssen Laboratorien sein, Orte „permanenter Konferenz“, wie das Joseph Beuys forderte, „geistige Forschungsstätte, deren Besonderheit in der Präsenz körperlicher Materialien liegt, die als Katalysatoren des Denkens fungieren“⁷⁶ – und des Glaubens. Denn seiner unabschließbaren Darstellungslogik nach ist das Christentum, jedenfalls in evangelischer Perspektive, eine „noch nicht abgeschlossene Weltreligion“, die den „Stoff ihrer eigenen Überlieferung als Energieträger“⁷⁷ behandelt und im „performativen turn“ der Gegenwartskunst des uneingelösten Potentials einer von Luther inspirierten Bildtheologie ansichtig wird.

Professor Dr. Thomas Erne, EKD-Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart an der Philipps-Universität Marburg, Lahntor 3, 35032 Marburg; E-Mail: thomas-erne@t-online.de

⁷⁶ Joseph Beuys, zit. bei *Alex Stock*, *Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie*, Paderborn 1996, 127.

⁷⁷ *Stock*, a. a. O., 128.