

Spektakel der Transzendenz?

Eine theologische Nachlese

Verschmelzen Kunst und Religion? Löst Kunst Religion ab? Oder sind beide je für sich existierende, autonome Sinnsysteme? Die Ringvorlesung zum Verhältnis von „Kunst und Religion in der Gegenwart“, die hier dokumentiert ist, hat die Bandbreite aktueller Positionen hierzu sichtbar gemacht, wie sie vor allem in den Kunst-, Medien- und Kulturwissenschaften, aber auch bei Künstlern und Kuratoren vertreten werden. In dieser ‚Nachlese‘ wird der Versuch unternommen, einen Ertrag für die theologische Erkenntnis zu formulieren. Zunächst werden die Verhältnisbestimmungen zu Kunst und Religion kritisch gesichtet und systematisiert. In einem zweiten Abschnitt werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Kunst und Religion auf elementare Grundaspekte zurückgeführt. Die Teile drei bis fünf behandeln die innere Problematik des Umgangs mit Bildern im Christentum und die Frage nach einer möglichen Theologie der Bilder – aus einer evangelischen Perspektive.

1. Verhältnisbestimmungen von Kunst und Religion. Ein systematisierender Rückblick

Die Beiträge dieses Bandes scheinen – trotz der Vielfalt der vertretenen Themen und Positionen – doch eine gewisse Systematisierung der Modelle zu ermöglichen, in denen das Verhältnis von Kunst und Religion bestimmt wird.

Substitutionsmodell

Die Kunst habe die Religion beerbt. Während die religiösen Sinnsysteme gegenüber den Gegenwartsfragen stumm geworden seien, gebe es ein ‚Nachleben‘ (Warburg) der religiösen Bilderwelten im Kunstsystem der Gegenwart. Diese These ließe sich als ‚Substitutionsmodell‘ bezeichnen. Gemeint ist nicht unbedingt, dass Bilder verehrt werden wie Ikonen oder Preise erzielen, die im Bereich des Phantastischen liegen. Gemeint ist auch nicht unbedingt, dass Museen sich architektonisch und funktional zu Tempeln entwickelt haben und dass Künstler sich gelegentlich als Priester und Schamanen inszenieren. Gemeint ist vielmehr, dass wesentliche

Gehalte der Religion, ihrer Hoffnungen und Überzeugungen, ihrer Tiefendimensionen und Abgründe verwandelt und vielleicht auch geheilt in der Kunst wiederkehren. Kunst, so die These, beantworte auf angemessenere Weise die Menschheitsfragen, die im Zuge der Aufklärung ihre religiöse Beheimatung verloren haben.

Im vorliegenden Band ist das Substitutionsmodell ausgesprochen prominent vertreten. *Beat Wyss* beschreibt, wie in der „protestantischen Moderne“ und „katholischen Postmoderne“ die Rituale der Sinngebung in die Institutionen des Kunstsystems hinüberdriften. Eine protestantisch-elitäre Ästhetik der Abstraktion und Reduktion finde dabei ebenso ihren Platz wie eine katholisch-volkstümliche Ästhetik der Überwältigung. „Der Kunstbetrieb [...] ist zu einer Weltreligion geworden. Was dem Christentum auf dem Grundriss des Römischen Reiches gelang, könnte der Kunstverehrung im globalen Ausmaß gelingen: Mit synkretistischem Genie alle modernen Glaubensrichtungen in sich aufzunehmen.“

Aus feministischer Perspektive betont *Silvia Henke* die Chance einer solchen künstlerischen Substitution der christlichen Religion. Was der Religion nicht mehr gelinge, ermögliche die Kunst, insbesondere als Performance: die Darstellung der seit der Neuzeit zerbrochenen Einheit von Präsenz und Repräsentation. Henke plausibilisiert diese These anhand der Performance „The Artist is Present“ von Marina Abramović, in der nicht nur die angemessenere Form, sondern auch ein zeitgemäßer Inhalt vermittelt werde: Abramović überwinde die Unzulänglichkeit des christlichen Erlösungsmythos durch eine weibliche Mittlerin, deren Körper sich nicht nur selbst transzendiere, sondern auch die, denen er begegne.¹

Salvatore Pisani analysiert den Wandel im französischen katholischen Kirchbau von der Inszenierung der Anwesenheit Gottes in der Gotik über eine negative Theologie inszenierter *Abwesenheit* Gottes im 20. Jahrhundert hin zu den zeitgenössischen Sakralräumen aus Farbe und Licht, die ganz ohne eine Gottesbehauptung auskommen. Die bleibende Sakralität der Räume untermauere auf ihre Weise die These von der Substitution der Religion in der Kunst.

In etwas anderer Gestalt kehrt das Substitutionsmodell auch bei *Jean-Pierre Wils* wieder: Die Kunst halte auf eine nicht-diskursive Weise den

¹ Im französischsprachigen Bereich erregte Catherine Grenier, Direktorin der Fondation Giacometti, mit der These Aufmerksamkeit, die Gegenwartskunst sei christlich. Gemeint war, dass Teilstücke der christlichen Ikonographie in der Gegenwartskunst aufgegriffen und bearbeitet werden. Interesse bestehe vor allem an der spezifisch christlichen Thematisierung des Leiblichen, des Schmerzes und des Leidens und an der Tiefendimension des menschlichen Antlitzes. Allerdings sei dieses Interesse nicht im herkömmlichen Sinne religiös – es handle sich um profanierte, der religiösen Wirkmächtigkeit entronnene Motive, die im System der Gegenwartskunst weiterwirkten und Gehalte des Christlichen am Leben erhielten. Vgl. Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien?*, Nîmes 2003.

Zugang zur ‚Transzendenz‘ offen. Sie scheine darin „zu einer Art Stellvertreterin von Religion geworden zu sein.“ Stärker als bei Wyss und Henke ist bei Wils, so scheint mir, ein Unbehagen am Kunstsystem zu vernehmen, verbunden mit der Sehnsucht, dass die religiösen Bilder als solche wieder zu ihrer eigenen Sprache finden mögen.

Differenzmodell

Einen Alternativentwurf zum Substitutionsmodell stellt das ‚Differenzmodell‘ dar.² *Andreas Mertin* vertritt die These, dass Kunst und Religion zwei je eigenständige Erfahrungsräume sind, die eine jede „für sich, in ihrer besonderen Sprache, das ganze Sein“ ausdrücken (Georg Simmel). Die Eigenständigkeit der Erfahrungsräume sei für beide, Kunst und Religion, von zentraler Bedeutung. Denn die *Domestizierung der Kunst* für die religiöse und politische Repräsentation raube nicht nur der Kunst ihre Freiheit, sondern reduziere auch die Religion auf ihre „Schauseite“. Das Differenzmodell zielt bei Mertin auf ein Modell der Resonanz hin. Ästhetische Objekte können *fallweise* religiösen Fragestellungen ausgesetzt werden und damit *religiöse* Erfahrungen initiieren – Religion könne *fallweise* ästhetischen Fragestellungen ausgesetzt werden und damit *ästhetische* Erfahrungen auslösen.³ Auf diese Weise können sich die verschiedenen Erfahrungsräume gegenseitig ergänzen und erweitern – ohne Instrumentalisierung. Die Differenzierung der Lebensbereiche in der Moderne, was auch die Ausgliederung der Kunst aus der Religion betreffe, habe die Religion nicht verarmen lassen. Sie habe im Gegenteil die *innere Intensivierung, Spiritualisierung und Individualisierung* vorangetrieben, so Mertin unter Rückgriff auf eine These Walter Sporns.

² So bereits in Bezug auf *Andreas Mertin*: Horst Schwebel, *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*, München 2002, S. 196–200.

³ Objekte der Andacht, so der US-amerikanische Kunsthistoriker *David Morgan*, seien ästhetisch beliebig. Entscheidend sei die „Macht der Bilder, gewünschte Verbindungen herzustellen“, während Objekte der Kunst zwar keine Verbindungen herzustellen brauchen, sich aber dennoch durch ihre ästhetische Besonderheit von der Welt der gewöhnlichen Objekte abheben und „Aura oder Charisma“ erzeugen. Vgl. *David Morgan*, *Kunst und das Andachtsbild. Visuelle Kulturen des Heiligen*. In: *The Problem of God*, hg. v. der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, zur gleichnamigen Ausstellung, Bielefeld 2015, S. 53–64, 57f.

Die Gegenthese zum Differenzmodell, in seiner zugespitzten Form als romantische ‚Kunstreligion‘ bekannt, kommt in den hier versammelten Beiträgen in geringerem Maße zum Zuge, ist gleichwohl aber nach wie vor präsent. Während das Substitutions- und das Differenzmodell die Trennung von Kunst und Religion voraussetzen, die ursprünglich war (Mertin) oder sich in der Renaissance herausbildete (Beltings These der Ablösung des Kunstbildes vom Kultbild)⁴, besteht der Leitgedanke des Kohärenzmodells in deren Untrennbarkeit, dass nämlich echte ästhetische Erfahrung *religiös* grundiert sei und sich religiöse Erfahrung nur *ästhetisch* mit Hilfe von Inszenierungen, Klängen, Bildern und Redekunst vermitteln lasse. Wieland Schmied, der in den 1980er und 1990er Jahren große Ausstellungen zum Verhältnis von Kunst und Religion kuratierte, behauptete, dass „Spiritualität das geheime Kennzeichen aller wahrhaft großen Kunst dieses Jahrhunderts“ sei.⁵

Nüchterner hat Horst Schwebel, der langjährige Direktor des Marburger Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst, das Verhältnis bestimmt. Aber auch nach Schwebel zeige sich in der zeitgenössischen Kunst die Kohärenz von Ästhetik und Religion.⁶ Drei Weisen künstlerischer Transzendenzerschließung unterscheidet Schwebel: (1) In der Abstraktion als Weg der Mystik werde *via negativa* das Wahre jenseits des Erscheinenden gesucht, wie im Suprematismus oder Informel. (2) Dem gegenüber sei der Expressionismus, dem prophetischen Protest vergleichbar, durch ein expressiv-ekstatisches Durchbrechen der Wirklichkeit gekennzeichnet. (3) Als epiphan bezeichnet Schwebel Phänomene der Transzendenz Erfahrung *innerhalb* der Wirklichkeit in Form gesteigerter, ‚realer Gegenwart‘. Der entscheidende Punkt in Schwebels Argumentation liegt darin, dass diese Dimensionen des Religiösen nicht bloß das Ergebnis sekundärer Deutung sind, sondern dass sie mit den Objekten und mit ihrem Entstehungsprozess gegeben sind – dass sich diese Werke also nicht angemessen *ohne* den Bezug zum Religiösen deuten lassen.

Im vorliegenden Band stellt *Sigrid Ruby* mit Herman de Vries einen Künstler vor, der sich trotz seiner scharfen Kritik am Christentum einem solchen Kohärenzmodell zuordnen lässt. Treffend beschreibt Ruby die von de Vries geschaffene Naturkunst als ‚Sanktuarien der Immanenz‘. Diese grenzen Einzelnes aus, inszenieren es und schreiben ihm Bedeutung zu, um neue Wahrnehmungen der Wirklichkeit zu generieren, ohne die

⁴ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2004.

⁵ Wieland Schmied, *Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. In: *Internationale katholische Zeitschrift ‚Communio‘* 12 (1983), S. 73–90, 73f. und 90.

⁶ Vgl. Schwebel, *Die Kunst und das Christentum* (s. Anm. 2), S. 218.

Grenzen der Immanenz zu verlassen. Mit etwas Vorsicht lassen sich diese Sanktuarien im Sinne einer ‚immanenten Transzendenz‘ verstehen.⁷ Durch Inszenierung und Auratisierung wird hier in einem höchst subjektiven, kontingenten und libertären Prozess Sinngebung gestiftet. Dieser Prozess gibt religiöse Züge zu erkennen, auch wenn diese eher das Gepräge einer Privatmythologie tragen.

Resonanz-, Limitations- und Kooperationsmodelle

Die folgenden drei Modelle stellen im Grunde Variationen und Weiterführungen des Differenzmodells dar. Im Blick auf *Andreas Mertin* ist bereits das Resonanzmodell angedeutet worden, das besagt, dass Kunst und Religion trotz ihrer Eigenständigkeit sich gegenseitig inspirieren und erweitern, aber auch kritisch infrage stellen und wechselseitig durchkreuzen. So wie Mertin rechnet auch *Jean-Pierre Wils* damit, dass Bilder durch gezielte Interaktionen, Kombinationen und Provokationen im Museum wie im Sakralraum mit Religion ins Gespräch kommen können – auch wenn Mertin und Wils, vielleicht auch aufgrund ihrer jeweiligen konfessionellen Herkünfte, den Bildern eine unterschiedliche Bedeutung für die Religion zusprechen. Neben den hier vertretenen Autoren wären weitere Namen zu nennen. Johannes Rauchenberger, Leiter des Grazer Kulturzentrums bei den Minoriten, fragt in ähnlicher Weise nach dem „Kreativitätspotential zwischen christlichen Bildwelten und Gegenwartskunst“, danach wie „christliche Bildlichkeit die Kunst der Gegenwart“ inspiriert und worin umgekehrt der archimedische Punkt „für eine theologische Kunstbetrachtung“ auszumachen sei.⁸ Peter Schütz und Thomas Erne haben im Anschluss an Ulrich Barth den Charme-Begriff zur Charakterisierung des Verhältnisses zwischen Kunst und Religion ins Spiel gebracht.

⁷ Zur logischen Problematik der Kategorie „immanente Transzendenz“ vgl. Stefan Berg/Johannes Corrodi Katzenstein/Andreas Hunziker/Simon Peng-Keller, ‚Immanente Transzendenz‘. Über eine theologisch fragwürdige Kategorie. In: Ingolf U. Dalferth/Pierre Bühler/Andreas Hunziker, *Hermeneutik der Transzendenz*, Tübingen 2015, S. 83–130.

⁸ Vgl. Johannes Rauchenberger, *Bestreiten, aber unterlaufen. Zum Kreativitätspotential zwischen christlichen Bildwelten und Gegenwartskunst am Beginn des 21. Jahrhunderts*. In: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie. Band I: Bild-Konflikte*, Paderborn u.a. 2007, S. 354–375; ders., *Wie inspiriert eigentlich christliche Bildlichkeit die Kunst der Gegenwart*. In: Silvia Henke/Nika Spalinger/Isabel Zürcher (Hg.), *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen. Ein kritischer Reader*, Bielefeld 2012, S. 21–42; ders., *Körper – Corpus – Bild. Ein archimedischer Punkt für eine theologische Kunstbetrachtung*. In: ders., *Gott hat kein Museum – No Museum has God. Religion in der Kunst des beginnenden XXI. Jahrhunderts*, Paderborn u.a. 2015, S. 505–524.

Die Autonomie von Kunst und Religion habe „zu einer neuen Attraktivität der Partner füreinander“ geführt, sodass es sich lohne, die „Resonanzen zwischen Kunst und Religion“ neu in den Blick zu nehmen.⁹

Eine markante Minderheitenposition wird von *Wolfgang Ullrich* vertreten. Ullrichs Anliegen kann als Erneuerung der Kunst- und Bildkritik bezeichnet werden. Dabei kommt ein spezifisches Charakteristikum evangelischer Theologie ins Spiel: zur Religion als göttliche Gabe gehört für das protestantische Bewusstsein auch deren stete Kritik als menschliche Gestaltung. Es sei diese dialektische Denkfigur, die auch für ein neues Bildbewusstsein in der Kunst vonnöten sei. Gerade die protestantische Bilderskepsis eröffne den angemessenen kritischen Bilderraum, in dem die Begrenztheit der Kunst und ihre Verführbarkeit erkennbar werden, mehr darstellen zu wollen als sie vermag. Mit Titeln wie „Tiefer hängen“, „An die Kunst glauben“ und „Siegerkunst“ widersetzt sich Ullrich der kritiklosen Überhöhung des Kunstsystems.¹⁰ Kunst ist nicht Religion. Und es bedarf der Religion, konkret: einer kritischen Anthropologie, um der Kunst das ihr heilsame Maß zurückzugeben: den Respekt vor den Grenzen ihrer Endlichkeit.

Im Rekurs auf Hanno Rauterberg und Wolfgang Ullrich diagnostiziert *Hannes Langbein* eine zunehmende Verabschiedung der Kunst vom – in charakteristischer Weise modernen – Anspruch auf Autonomie zugunsten eines neuen, postautonomen Verständnisses künstlerischer Freiheit. Postautonom sei es darin, dass sich die Kunst um einer bestimmten Sache, eines bestimmten Engagements, einer bestimmten Kooperation willen „freiwillig und temporär binden kann“, sich dabei „selbst aufs Spiel setzen“ und darin einen „freieren Umgang mit ihrer eigenen Freiheit entwickeln kann“. Ein solches Modell freiwilliger Selbstbindung stehe in gewisser Analogie zum christlichen Freiheitsverständnis und ermögliche eine neue Form der Kooperation zwischen Kunst und Kirche, in der es nicht um die Behauptung eigener Autonomieansprüche gehe, sondern in der die Rezipientinnen und Rezipienten in den Mittelpunkt rücken mit der Frage, wie für sie Erfahrungen der Befreiung ermöglicht werden können.

⁹ Peter Schütz/Thomas Erne (Hg.), *Der religiöse Charme der Kunst*, Paderborn u.a. 2012, Klappentext.

¹⁰ Wolfgang Ullrich, *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*, Berlin 2003; ders., *An die Kunst glauben*, Berlin 2011; ders., *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin 2016.

2. Leben in den ‚Räumen‘ von Kunst und Religion

Erleuchtung durch Kunst?

Was wäre aus der Perspektive evangelischer Theologie zu dem breiten Spektrum der hier skizzierten Verhältnisbestimmungen von Kunst und Religion zu sagen? Der ‚Kirchenvater‘ des modernen Protestantismus, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, der dem romantischen Hype um die Kunstreligion seinerzeit kritisch gegenüberstand, wusste dennoch die Kunst als mögliche Inspiration und als Initialfunken religiöser Umkehr zu würdigen:

Ja, wenn es wahr ist daß es schnelle Bekehrungen giebt, Veranlassungen durch welche dem Menschen, der an nichts weniger dachte als sich über das Endliche zu erheben, in einem Moment wie durch eine innere unmittelbare Erleuchtung der Sinn fürs Universum aufgeht, und es ihn überfällt mit seiner Herrlichkeit; so glaube ich, daß mehr als irgend etwas anders der Anblick großer und erhabner Kunstwerke dieses Wunder verrichten kann; nur daß ich es nie faßen werde: doch ist dieser Glaube mehr auf die Zukunft gerichtet als auf die Vergangenheit oder die Gegenwart.¹¹

Für Schleiermacher selbst war diese „unmittelbare Erleuchtung“ vor einem Bild also nicht grundsätzlich undenkbar. Sie blieb aber eher eine *theoretische* Möglichkeit, die ihm selbst unzugänglich war und die einer erst noch kommenden Kunst vorbehalten sei, wie er meinte.

Kunst als Überschreiten

Für die evangelische Theologie des 20. Jahrhunderts war Kunst zwar kein zentrales Thema. Sie hat ihr aber durchaus eine heuristische Funktion zugeschrieben – nicht nur in kulturtheoretischen Ansätzen wie bei Paul Tillich, sondern auch in einer expliziten Theologie des Wortes Gottes wie bei Karl Barth. Der Kunst wird zugestanden, das Bekannte zu überschreiten und dadurch die Wirklichkeit in einem neuen Licht erscheinen zu lassen. So schreibt der Berliner Ordinarius für „Religion und Kultur“, Wilhelm Gräß:

¹¹ Friedrich D.E. Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), hg. v. Günter Meckenstock, Berlin/New York 1999, S. 130. Schleiermacher, der sich selbst als „Herrnhuter höherer Ordnung“ bezeichnete, hatte hier vermutlich den Spiritus rector der Brüdergemeinden, Nikolaus Graf von Zinzendorf, vor Augen, der seine Konversion in einer Gemäldegalerie erlebt hatte.

Kunst strebt immer nach Neuem. Sie ist getrieben von genau dieser Unruhe, sichtbar und hörbar zu machen, was kein Auge zuvor gesehen und kein Ohr gehört hat.¹²

Eine solche Auffassung von Kunst findet sich schon bei Karl Barth in ähnlicher Weise. Für den Hauptvertreter der Dialektischen Theologie, der keinesfalls verdächtig ist, die Möglichkeiten menschlicher Poiesis zu überschätzen, bestand die positive Bedeutung der Kunst vor allem in ihrer Eigenschaft, „Verkünderin der grundsätzlichen Überbietbarkeit der gegenwärtigen Wirklichkeit“¹³ zu sein.

Kunst und Religion als Spiel und Ernst?

Worin besteht dann aber der Unterschied zur Religion? Man könnte versucht sein, Kunst und Religion in das Verhältnis von ‚Spiel und Ernst‘ zu bringen. Karl Barth hatte ja gerade darin die Auszeichnung der Kunst gesehen, dass sie den Spielcharakter des menschlichen Handelns aufdeckt. In diesem Sinne bewege sich die Kunst zwischen den Räumen des Wirklichen, Möglichen und Unmöglichen, um die Wirklichkeit „neu zu gestalten, sie verwandelt zu sehen und zu zeigen“.¹⁴ Ihr Charakter ist damit der des Experiments, der tastenden Versuche ins Neue und Ungewisse.¹⁵

Und die Religion? Geht es ihr nicht um einen letzten Ernst, um Gewissheit in der Frage nach dem, was unsere Existenz ausmacht und trägt? Um Gewissheit, die das Leben mit seinen vielfältigen ethischen Entscheidungen orientiert?

Eine solche eindeutige Zuordnung von Spiel und Ernst nimmt Barth gerade nicht vor. Auch das, was wir gewöhnlich als Religion bezeichnen, die Institutionen, Gottesdienste, Frömmigkeitsformen und Lebensorientierungen sind für Barth *Spiel*: Barth hatte das Handeln des Menschen vor

¹² Wilhelm Gräb, Einleitung. In: ders./Jérôme Cottin (Hg.), *Imaginationen der inneren Welt. Theologische, psychologische und ästhetische Reflexionen zur spirituellen Dimension der Kunst*, Frankfurt am Main u.a. 2012, S. 12.

¹³ Karl Barth, *Ethik Münster 1928/29 und Bonn 1930/31*, (Karl Barth-Gesamtausgabe II/10), Zürich 1978, S. 443.

¹⁴ Barth, *Ethik Münster 1928/29 und Bonn 1930/31* (s. Anm. 13), S. 440. Die Bestimmung der Kunst als Spiel hat Tradition im 20. Jahrhundert, was hier nicht entfaltet werden kann. Vgl. aber Matthias Flatscher, *Das Spiel der Kunst als die Kunst des Spiels. Bemerkungen zum Spiel bei Gadamer und Wittgenstein*. In: *Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen*, hg. v. Reinhold Esterbauer, Würzburg 2003, S. 125–156.

¹⁵ Diese Ausgerichtetheit ins Offene wird von Thomas Luckmann, Alfred Schütz und Hubert Knoblauch als Religion bezeichnet, was zu einem weiten und wenig differenzierten Religionsbegriff führt. Vgl. Hubert Knoblauch, *Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2009, S. 56–65.

Gott nämlich *insgesamt* als ein spielerisches Tun verstanden, weil „wir als Kinder Gottes in der Tat aus dem Ernst des Lebens entlassen sind und vor Gott nur noch spielen können und sollen“. ¹⁶ Auch Politik und Religion sind von diesem letzten Ernst entlastet und in die Freiheit des gestaltenden Menschen entlassen. Und andersherum ist auch die Kunst in der Freiheit ihres Spiels für Barth eine ernsthafte Tätigkeit. Indem die Kunst aber in besonderer Weise diesen spielenden Charakter menschlicher Tätigkeit sichtbar macht, gibt es für Barth eine Affinität zwischen ihr und der Weltgestaltung aus Glauben.

*„Wirklichkeit“ als Kohärenz- und Differenzkriterium
von Kunst und Glaube*

Angemessener lässt sich die Differenz in einer unterschiedlichen Bezogenheit auf Wirklichkeit beschreiben. Kunst und evangelischer Glaube unterscheiden sich nicht darin, ob Transzendenzenerfahrungen hergestellt werden können oder nicht. Sie unterscheiden sich darin, in was für einer Wirklichkeit das Leben wahrgenommen und gedeutet wird.

Während die Kunst in kreativer Freiheit mit *Möglichkeitenformen von Wirklichkeit* experimentiert, lebt der Glaube aus einer *zugesagten Wirklichkeit*, die als ‚Reich Gottes‘, als ‚Gottes Gegenwart‘ oder als ‚Hl. Geist‘ bezeichnet wird. Glaube ist Vertrauen in jene Wirklichkeit, ist „feste Zuversicht“ und „Nichtzweifeln an dem, was man nicht sieht“ (Hebräer 11,1). Glaube bezieht gegenüber der prinzipiellen Diesseitigkeit und Endlichkeit aller künstlerischen Poesis seine Heimat im ‚Himmel‘ und macht die Transzendenz zu seinem ‚Politeuma‘ (Philipp 3,20), zu seiner Bürgerschaft.

Kunst und Glaube stellen insofern gegenläufige Bewegungen dar: Während Kunst von der Endlichkeit aus die Frage nach deren Grenzen stellt und das Sichtbare auf das noch nicht Gesehene hin überschreitet, fragt der Glaube von der zugesagten Wirklichkeit Gottes her, wie das Endliche zu leben und zu gestalten ist. Das himmlische ‚Politeuma‘ bedeutet deshalb nicht Entweltlichung, sondern Perspektivwechsel im Umgang mit der vermeintlichen Normativität des Faktischen: ‚Auferstehung von den Toten‘ und ‚Rechtfertigung des Gottlosen‘ verändern die Wahrnehmung von Wirklichkeit, wie Hans Joachim Iwand ausführt:

Was heißt Friede dort und Friede hier, Gerechtigkeit dort und Gerechtigkeit hier, Freiheit dort und Freiheit hier? [...] könnte nicht das Reich Gottes das Jenseitige im Diesseits sein, das, was nicht von der Welt ist und doch in der Welt ist, müsste nicht unser

¹⁶ Barth, *Ethik* Münster 1928/29 und Bonn 1930/31 (s. Anm. 13), S. 433.

öffentliches Leben von dieser Nähe – der bedrohlichen und doch beseligenden Nähe der Gottesherrschaft wenigstens berührt, erschüttert, getragen und bewegt, wirklich nach vorwärts bewegt sein?“¹⁷

Das Verhältnis von Kunst und evangelischem Glauben ließe sich insofern als dialektisches Modell beschreiben. Kunst setzt *experimentelle* Freiheit zur Gestaltung des Ungesehenen und Ungehörten voraus, während Glaube seine Freiheit zur Gestaltung der Welt gerade aus einer *inhaltlichen Bestimmung* des Unzugänglichen, also aus der Selbstbindung Gottes gewinnt, was theologisch als ‚Offenbarung‘ bezeichnet wird. Zum Glauben gehören elementare Prädikationen, die nicht nur Lebenshaltung und Ethik des Glaubenden prägen, sondern auch dessen Wahrnehmung: „Gott ist die Liebe“ (1. Johannes 4,16) oder „Gott hat ihn [Christus] von den Toten auferweckt“ (Römer 10,9) sind solche elementaren Formeln.¹⁸

Diesen gegenläufigen Bewegungen zum Trotz ist für beide – Kunst und Glaube – ein relativierendes Verständnis von Wirklichkeit charakteristisch. Kunst und Glaube geben sich mit dem ‚Faktischen‘ nicht zufrieden, sondern lassen die vermeintliche ‚Wirklichkeit‘ nicht als „letztes Wort“¹⁹ gelten.

3. Jenseits von Bild und Bildlosigkeit. Das Dilemma der Bilder im Christentum

Auch nach zweitausend Jahren Christentumsgeschichte ist die Rolle der Bilder für den christlichen Glauben unentschieden. Weder Bilderverehrung noch Bilderverweigerung haben sich als allein rechthgläubig durchsetzen können. Bis heute gibt es Denk- und Frömmigkeitstraditionen im Christentum, die den Bildern eine besondere Wirkmächtigkeit zusprechen – und es gibt solche, die jede bildliche Darstellung des nicht Sichtbaren, Göttlichen ablehnen. Es gibt die weitgehende Bilderlosigkeit der ersten

¹⁷ Hans Joachim Iwand, Das Gewissen und das öffentliche Leben. In: Vorträge und Aufsätze. Nachgelassene Werke 2, hg. v. Dieter Schellong und Karl Gerhard Steck, München ²2000, S. 125–152, 132.

¹⁸ Gerade darin liegt für Ulrich Barth die Vermittlungsschwierigkeit des christlichen Glaubens in der Gegenwart. Vgl. ders., Religion und ästhetische Erfahrung. Interdependenzen symbolischer Erlebniskultur. In: ders., Religion in der Moderne, Tübingen 2003, S. 262: „Die Schlüsselfunktion der ästhetischen Erfahrung für die moderne Kultur und ihr eigentümlicher religiöser Charme sind wahrscheinlich aus ihrer Fähigkeit zu erklären, in faszinierender Anschaulichkeit und eindrucklicher Erlebnistiefe gehaltvolle Sinnwelten zu erschließen, ohne von den spezifischen Zumutungen Gebrauch machen zu müssen, die expliziter Religion nun einmal zu eigen sind.“

¹⁹ Vgl. Barth, Ethik Münster 1928/29 und Bonn 1930/31 (s. Anm. 13), S. 440f.

Gemeinden. Und es gibt die spätere Legendenbildung um die Acheiropoietoi, die nicht von Händen gemachten wundertätigen, göttlich beseelten Bilder. Die Spannweite zwischen dem Dekret über die Bilder der II. Synode von Nikaia (787 n.Chr.) und der Ablehnung der Bilder in der Confessio Helvetica Posterior (1566 n.Chr.) ist denkbar groß: Die Väter von Nikaia lehrten, dass den Gläubigen an allen Orten Bilder Christi und Mariens, der Engel und Heiligen vor Augen stehen sollten, weil diese die Wahrheit der Menschwerdung sinnenfällig bezeugen:

Denn in dem Maße, in dem sie beständig in bildlicher Darstellung gesehen werden, werden auch die sie Betrachtenden zum Gedenken und zur Sehnsucht nach den Urbildern (*prós tèn ton prototypon mnémen te kai epipóthesin*) erhoben, und sie erweisen ihnen Gruß (*aspermós*) und ehrfürchtige Verehrung (*timetiké proskýnesis*), nicht aber die unserem Glauben gemäße wahrhaftige Anbetung (*latreta*), welche allein der göttlichen Natur gebührt.²⁰

Der Schweizer Reformator Heinrich Bullinger hielt dem gegenüber – mit Platon – die religiösen Bilder generell für Täuschung und Spielerei. Sie seien gerade nicht in der Lage, die Wahrheit zu bezeugen:

Das Bild hat seinen Namen vom Vortäuschen. Was aber vorgetäuscht wird, muß notwendigerweise falsch sein und kann niemals den Namen des Wahren bekommen, weil es die Wahrheit durch Anschein und Nachahmung vorspiegelt. Wenn aber alle Nachahmung nicht die Sache selbst ist, sondern gleichsam Spielerei, so ist in den Bildern keine Religion. So laßt uns Höheres, Größeres und Geistlicheres von Christus halten, als daß wir ihn mit Farben und Bildern wiedergeben, die so weit wie möglich von der Wahrheit abweichen.²¹

Die innerchristlichen Bilderkonflikte hatten sehr unterschiedliche theologische, kulturelle und soziale Hintergründe. Einbettung in, Berührung zu und Abgrenzung gegen jüdische, pagane und islamische Kontexte spielen eine Rolle, ebenso die Repräsentationen von Macht, die mit Bildern verbunden sind, sowie Veränderungen in der Medienkultur. Gleichwohl ist die grundsätzliche Vielfalt bildtheologischer Positionen im Christentum letztlich auch dogmatisch bedingt. Verehrer und Kritiker der Bilder ver-

²⁰ Der Horos des Zweiten Konzils von Nikaia, zitiert nach: Günter Lange, *Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia*. In: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*. Band I: *Bild-Konflikte*, Paderborn u.a. 2007, S. 171–190, 182. Vgl. Johannes Bernhard Uphus, *Der Horos des Zweiten Konzils von Nizäa 787 – Interpretation und Kommentar auf der Grundlage der Konzilsakten mit besonderer Berücksichtigung der Bilderfrage*, Paderborn 2004.

²¹ *Confessio Helvetica Posterior*, zitiert nach Ernst Koch, *Die Bilderfrage als Exemplifikation des Problems des Gottesdienstes*. In: *Dies., Die Theologie der Confessio Helvetica Posterior*, Neukirchen 1968, S. 350–357, 351.

standen sich nämlich in der Regel gleichermaßen als Vertreter einer rechtgläubigen Theologie, die auf den Grundlagen der altkirchlichen Bekenntnisbildung fußte. Diese hatte ihren vorläufigen Abschluss in den paradoxen christologischen Formulierungen des Chalcedonense von 451 n.Chr. gefunden. Darin heißt es, Jesus Christus sei

wahrhaft Gott und wahrhaft Mensch [...], der Gottheit nach dem Vater wesensgleich und der Menschheit nach uns wesensgleich [...], in *zwei* Naturen unvermischt, unveränderlich, ungetrennt und unteilbar [...] in *einer* Person und *einer* Hypostase vereinigt.²²

Diese paradoxe Definition der Person Jesu Christi implizierte für die Frage nach der Möglichkeit des Christusbildes zwei sich gegenseitig ausschließende Folgerungen: Sie machte seine Person als wahrer Mensch und wahrer Gott schlicht unanschaulich. Und das bedeutete, dass eine angemessene Darstellung Christi im Grunde unmöglich war. Sie machte zugleich aber auch mit der Tragweite der Inkarnation Gottes im Menschen Jesus ernst (Johannes 1,14). Das hieß, dass auch dieser Mensch wie jeder Mensch abbildbar ist, obgleich in ihm die Fülle der (undarstellbaren) Gottheit wohnt. So befand sich das Christentum in dem Dilemma, entweder gegen das Verbot einer Idolisierung des lebendigen Gottes zu verstoßen (Exodus 20,4; Deuteronomium 5,8) oder die Radikalität der Menschwerdung zu leugnen, die darin besteht, dass Gott sich in dem Menschen Jesus selbst ausliefert, sich sichtbar, greifbar und verletzbar macht. In der Optik der *Inkarnationstheologie* mochte der Widerstand gegen die religiösen Bilder gar als Zweifel an der Menschwerdung Gottes erscheinen, in der Optik des *Dekalogs* hingegen waren die religiösen Bilder Missachtung der göttlichen Souveränität.

Im Zentrum der Christologie steht damit ein Paradox, das sich bildtheologisch nicht auflöst, sondern in ein Dilemma führt. Bilder sind im Christentum – zumindest als mentale Vorstellungen – unvermeidlich. Sie sind aber als solche – sofern sie die Lebendigkeit Gottes wiederzugeben vorgeben – unmöglich. Wenn es ein christliches Bildkonzept gibt, dann besteht es – jedenfalls in evangelischer Perspektive – gerade in dieser Dilemmastruktur: um der Wahrheit dessen willen, was sie zeigen wollen, müssen sich die Bilder selbst relativieren.

In der Konsequenz folgt daraus ein reflektierender Umgang mit Bildern, der sich im Laufe der Zeit potenziert. Er führt zu einer im Prinzip unerschöpflichen Vielfalt an Bildern, aber auch zur Relativierung ihrer Bedeutung für den Glauben. Bereits die fränkischen Theologen im späten

²² Zitiert nach Heinrich Denzinger, *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, hg. v. Peter Hünermann, Freiburg i.Br. 42014, Nr. 301–302.

8. Jahrhundert hatten versucht, daraus ihre Folgerungen für die Theologie der Bilder zu ziehen: Trotz erheblicher Verständigungsschwierigkeiten, die es zwischen ihnen und den Byzantinern gab, ist ihre Position doch insofern klar, als sie bestritten, dass auch das, was Heiliges darstelle, heilig sei. Vielmehr gebe es im Bild selbst eine Differenz, und das Verfertigen (und Betrachten) von Bildern des Heiligen sei eben ein weltlich Ding, mundana bzw. humana ars.²³ „Wir haben Bilder als Ornamente in den Kirchen und zum Gedächtnis an die Geschichten; wir beten Gott allein an und lassen seinen Heiligen die passende Verehrung zu kommen; so sind wir weder Zerstörer noch Anbeter von Bildern“, heißt es im Vorwort der *Libri Carolini*.²⁴

4. Glaube zwischen Sehen und Nicht-Sehen

So bewegt sich der christliche Glaube in einem reflektierenden Verhältnis zwischen Sehen und Nicht-Sehen.

Sehen

Glaube lebt davon, nicht nur die biblischen Bilder, Metaphern und Gleichnisse in ihrem Reichtum und ihrer Vielschichtigkeit zu erschließen, sondern in ihnen auch die eigenen vielfältigen menschlichen Lebenserfahrungen einzugliedern und zu bergen. Bilder der Kunst können dabei helfen. Und sie illustrieren nicht nur den Glauben, sondern sie bereichern, kontextualisieren und aktualisieren ihn. Mit gewagten Analogien, unvermuteten Kontrasten, regelwidrigen Zeitsprüngen und Horizontverschmelzungen helfen sie dem Denken des Glaubens auf die Sprünge.²⁵ Die wirklichkeitsererschließende Kraft von Bildern (die auch im Reich des Glaubens mächtig ist) beschreibt eindrücklich Oscar Wilde:

Woher, wenn nicht von den Impressionisten, stammen jene wundervollen braunen Nebel, die durch unsere Straßen ziehn, die Gaslampen verschleiern und die Häuser in ungeheuerliche Schatten verwandeln? Wem verdanken wir die köstlichen Silbernebel, die

²³ *Libri Carolini* I,19 und II,27. Vgl. Günter Lange, *Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia*. In: Hoeps, *Handbuch der Bildtheologie* I (s. Anm. 8), S. 171–190, 186.

²⁴ *Libri Carolini* Praefatio, zitiert nach Lange, *Bilderstreit* (s. Anm. 23), S. 187.

²⁵ Vgl. Philipp Stoellger im Blick auf die biblische Metaphorik: ‚Jesus ist Christus‘. Zur symbolischen Form der Christusmetapher und einigen Folgen für die systematische Theologie. In: Jörg Frey/Jan Rohls/Ruben Zimmermann (Hg.), *Metaphorik und Christologie*, Berlin/New York 2003, S. 319–346.

über unserem Fluß brauen und die die geschwungene Brücke, die schwankende Barke in die zarten Linien vergänglicher Anmut hüllen, wenn nicht ihnen und ihrem Meister? Der ungewöhnliche Umschwung, der während der letzten zehn Jahre in den klimatischen Verhältnissen Londons stattfand, ist einzig und allein einer besonderen Kunstrichtung zuzuschreiben. Du lächelst. [...] Die Dinge sind, weil wir sie sehen, und was wir sehen und wie wir sehen, hängt von den Künsten ab, die uns beeinflusst haben. Es ist ein großer Unterschied, ob man ein Ding ansieht, oder ob man es sieht. [...] Jetzt sehen die Leute die Nebel, nicht weil es Nebel gibt, sondern weil die Dichter und Maler ihnen die geheimnisvolle Schönheit solcher Erscheinungen offenbarten. Es hat vielleicht schon seit Jahrhunderten in London Nebel gegeben. Das glaube ich sogar ganz sicher. Aber niemand hat sie gesehen, und deshalb wissen wir nichts darüber. Sie waren nicht vorhanden, bis die Kunst sie erfunden hatte.²⁶

Das Neue ist nicht einfach plötzlich da, es muss entdeckt und in die Konzepte des Möglichen und Wirklichen integriert werden. So heißt es bei Hans Blumenberg: „Das Sehen ist nicht jederzeit für alles Sichtbare offen; Phänomene müssen für möglich gehalten werden, ehe man sie sehen kann.“²⁷

In dem, was uns begegnet, mehr und anderes zu entdecken, als wir gewöhnlich sehen, dieses Vermögen verbindet die Kunst mit dem Glauben. So unterschiedlich die Voraussetzungen des einen und des anderen sind, ähneln sie sich doch zumindest in diesem Vermögen des erschließenden Sehens. Ist die Kunst als spielerisches Ermessen und Erforschen neuer Aspekte der Wirklichkeit im Sinne Oscar Wildes zu verstehen, so sieht der Glaube Neues und bisher Ungeahntes, weil er dies als eine die gewohnte Wirklichkeit übersteigende und unverfügbare Gabe Gottes empfängt, die die eigene Existenz neu bestimmt: die Theologie nennt dies ‚Rechtfertigung‘, ‚Reich Gottes‘, ‚Auferstehung‘. Das wechselseitige Interesse von Kunst und Religion füreinander mag in dieser gemeinsamen Offenheit liegen für das Neue und Ungeahnte, das sich in, mit und unter den Phänomenen der Wirklichkeit verbirgt.²⁸

²⁶ Oscar Wilde, *Der Verfall der Lüge*. In: *Sämtliche Werke in sieben Bänden. Essays II*, hg. v. Norbert Kohl, Frankfurt a.M. 2000, S. 9–44, 34f.

²⁷ Hans Blumenberg, *Die Vorbereitung der Neuzeit*. In: *Philosophische Rundschau* 9 (1961), S. 81–132, 115.

²⁸ Der französische Philosoph Jean-Luc Marion kennzeichnet die Seherfahrung aus Glauben als „la croisée du visible“. Der Glaube richtet sich auf ein „Mehr“, die „maßlose Gabe“, die den Sehenden zugleich mit seiner Begrenztheit und Endlichkeit konfrontiert. Vgl. Jean-Luc Marion, *Die Öffnung des Sichtbaren*, Paderborn 2005, S. 105–112, 107; franz. „Ils le reconnurent et lui-même leur devint invisible“. In: J. Duchesne (Hg.), *Demain l'église*, Paris 2001, S. 134–143, 138.



Abb. 1: Michael Triegel, *Deus absconditus*, 2013, Mischtechnik auf Maltafel, 160 x 260 cm, G 364 (Foto: Martin Url, Frankfurt/M.), © VG Bild-Kunst, Bonn

Bilder der Kunst können nicht nur Verstehensprozesse anregen, sie können auch in die Irre führen, Verstehen verdunkeln und still stellen. Denn sie geben ja zu sehen und suggerieren damit die Möglichkeit umfassender Darstellbarkeit. Eine Kritik der Bilder und des Bildermachens ist darum genuiner Bestandteil evangelischer Theologie²⁹ und könnte es auch in der Kunst³⁰ sein. So reflektiert der Leipziger Künstler Michael Triegel in seinen Bildern über das Verhältnis von Bild und Wahrheit. Eine seiner neuesten Arbeiten lässt sich als Kritik am Bild im Medium des Bildes verstehen. Triegel erläutert:

Auf meinem 2013 gemalten *Deus absconditus* ist eine Rumpelkammer der Geschichte zu sehen, eine tote Bühne der Kunst vor der Dunkelheit eines ewigen Nichts. Die Schwärze und Leere des Hin-

²⁹ Vgl. Jens Wolff, Ursprung der Bilder. Luthers Rhetorik der (Inter-)Passivität. In: Torbjörn Johansson/Robert Kolb/Anselm Steiger (Hg.), *Hermeneutica Sacra. Studien zur Auslegung der Heiligen Schrift im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin/New York 2010, S. 33–58, 40f.; Malte Dominik Krüger, *Protestantismus als Bildreligion. Zum Umgang mit (post-)säkularen Herausforderungen*. In: Michael Domsngen/Dirk Evers (Hg.), *Herausforderung Konfessionslosigkeit. Theologie im säkularen Kontext*, Leipzig 2014, S. 179–195.

³⁰ Bildkritik im Bild zeigt Johannes Grave am Beispiel Caspar David Friedrichs. Vgl. ders., *Caspar David Friedrich. Glaubensbild und Bildkritik*, Zürich/Berlin 2011.

tergrunds wird zugestellt mit Dingen und Bedeutungen: ein Abendmahlstisch, doch ohne versammelte Gemeinde; ein Zettel mit dem abstrakten Erklärungsversuch der dreieinigen Gottheit – doch verbirgt gerade dieser Zettel die Präsenz der Wunden des Erlösers; auch Christi Auferstehung ist nur noch Symbol – eine in einem kippenden Holzkasten eingesargte gothische Holzskulptur, kostbar zwar, doch tot. Das menschliche ist aus dem prunkenden Gewändern gewichen; die Schreibmaschine der Marke *Ideal* produziert keine Texte mehr; das Leben ist geopfert und die Überbleibsel dieser Schlachtung stehen im Pappkarton unter dem Tisch. Während sich der *Horror vacui* bemüht, die saugende Leere zu füllen und zu überblenden, verstellt er gerade dadurch den Blick auf das Zentrum des Bildes. So scheint mir das Gemälde kritische Selbstbefragung und Kritikversuch an der gegenwärtigen Gesellschaft gleichermaßen. Werden wir nicht täglich versucht, durch die Produktion, die Anhäufung, den Konsum von Dingen eine innere Leere zu füllen? Indem wir diese Leere mit Gegenständen verstellen, erzeugen wir eine Enge, die uns unbeweglich macht. Archimedes lehrt, dass da, wo ein Körper ist, kein zweiter sein kann. Heute lernen wir, dass durch die Übermacht toter Dinge kein Raum bleibt für die immateriellen Werte der Menschlichkeit.³¹

Im Einklang mit solchen Überlegungen ist in den letzten Jahren dem Bildentzug, dem wahrnehmbaren ‚Nicht-Sehen‘ in der Gestaltung kirchlicher Räume vermehrt Aufmerksamkeit gewidmet worden. Es ist vorgeschlagen worden, die Bildlichkeit in Kirchen auf zeitlich begrenzte Installationen zu konzentrieren³² und die Metaphorizität der Darstellung des Heiligen³³ – analog der biblischen Metaphorizität im Reden von Gott – wieder in den Blick zu nehmen. Die Pointe liegt dabei meines Erachtens nicht in der Kritik der Gottesdarstellung, sondern in der Aufmerksamkeitssteigerung für die zugesagte Anwesenheit bei der in Jesu Namen versammelten Gemeinde als dem lebendigen ‚Leib Christi‘.

³¹ Michael Triegel, Gräber und Auferstehungen. In: Werner Tübke, Michael Triegel – zwei Meister aus Leipzig, hg. v. Richard Hüttel (Ausstellungskatalog Rostock/Aschaffenburg), München 2014, S. 177.

³² Vgl. Frank Hiddemann in seiner von Klaus Raschzok betreuten Dissertation: Site-specific Art im Kirchenraum. Eine Praxistheorie, Berlin 2007, S. 251: „Ich sehe Kunst als ‚fremden Gast‘ in der Kirchengemeinde.“

³³ Markus Zink bezeichnet dies in seiner bei Horst Schwebel verfassten Dissertation als „totale Andersicht‘ des Undarstellbaren“. Vgl. ders., Theologische Bildhermeneutik. Ein kritischer Entwurf zu Gegenwartskunst und Kirche, Münster u.a. 2003, S. 520.

5. Verlockung des Spektakels

Und das Spektakel? Vielleicht liegt die bleibende Versuchung von Kirche und von Kunst darin, aus dem, was gegeben ist und was sich zeigt, mehr machen zu wollen und daraus Nutzen zu ziehen – nämlich darzustellen und verfügbar zu machen, was nicht darstellbar und verfügbar ist. In der Auseinandersetzung mit der politischen Theologie der ‚Deutschen Christen‘ hatte Hans Joachim Iwand 1934 eine entsprechende theologische Religionskritik so formuliert:

Gerade aus diesem sichtbaren Mißerfolg steigen die Wünsche des Priesters auf, das Gesetz handhaben zu dürfen in jener blendenden Vollmacht, die ihm am autoritären Staat Auge und Herz bezaubert. Er möchte auch einmal Feuer vom Himmel fallen lassen über die unbußfertigen Städte, einmal die Bösen strafen, die Guten belohnen, einmal dem Gerichte Gottes die Achtung verleihen, die das Gericht des Staates bei den Menschen genießt. Weil die Wirklichkeit des Gesetzes ihm auch im Staat und in der gesellschaftlichen Ordnung vor Augen steht, und zwar eines Gesetzes, das nicht nur Wort ist, sondern auch Macht, das nicht nur das Herz, sondern auch den Leib trifft [...], darum bricht von daher die Verzweiflung über die Nutzlosigkeit seines Auftrages, die Bedeutungslosigkeit seines Redens über ihn herein. Er erfährt die Schwachheit des Wortes, das nichts hinter sich hat [...] Er erfährt darin die Schwachheit Gottes selbst.³⁴

Lässt sich die Verlockung des Spektakels noch genauer fassen? Vielleicht hilft ein Blick auf die reformatorischen Anfänge. Philipp Melanchthon führte 1540 in einer Ergänzung zur Apologie der Augsburger Konfession den Begriff des ‚Spektakels‘ ein, um eine Differenzierung innerhalb der kultischen Praxis begrifflich zu präzisieren. Konkret ging es um den Vorschlag Georg Witzels, auch in den evangelisch gewordenen Territorien den Brauch von Privatmessen und Sakramentsprozessionen weiter zu führen. Dessen Begründung lautete, man verstehe solche Zeremonien ja nicht wie die Altgläubigen als heilschaffendes Opfer für die Toten, sondern lediglich als legitimes Zeichen der Dankbarkeit gegen Gott zur Erbauung der Zelebranten und etwaiger Zuschauer.

Melanchthon wies diesen Vorschlag strikt zurück. Schau-Messen seien eine andere Art von Veranstaltung als Gottesdienst. Solche Schau-Messen nennt er ‚Pompa‘, ‚Pracht‘ und eben ‚Spektakel‘:

Denn was Gott einsetzet / das sind nicht allein eusserliche Spectakel / sondern sind zeichen seiner verheissung und gnaden / und

³⁴ Hans Joachim Iwand, *Die Predigt des Gesetzes*. In: *Evangelische Theologie* 1 (1934), S. 55–78, 57.

foddern Glauben [...]. One solchen glauben / ist die Ceremonien ein eusserlich unnütz Spectakel [...] Und ein solch spiel / wollen die klugen jtzund aus der Mess machen [...] / das die Priester zu einer *Pompa* dieses Spectakel also behalten / Welches abermal ein grausame Heidnische blindheit ist.³⁵

Zweck eines solchen Spektakels sei es nicht, der Einsetzung gemäß „glauben damit zu stercken“, vielmehr gedächten die Priester „jren stand / oder genieß dadurch zu erhalten“.³⁶ Eine Messpraxis, so Melanchthons Argument, bei der es nicht um Kommunion geht, also um die Anteilhabe der Gemeinde an Gottes Verheißungen durch Empfang des Sakraments, wird der Intention des Abendmahls nicht gerecht. Privatmessen und Sakramentsprozessionen dienten lediglich zu „pracht und genies“³⁷ für die Priester oder Prozessionsteilnehmer.

Als ‚Spektakel‘ bezeichnet der Reformator also einen Ritus, der seine Funktion für den Glauben verloren hat und allein wegen seiner äußeren Eindrücklichkeit oder Strahlkraft, seiner Ehrwürdigkeit oder Schönheit, oder darüber hinaus wegen handfester ökonomischer Interessen zelebriert wird. Dem gegenüber ist der Gottesdienst konstituiert durch das Wechselverhältnis von Verheißung und Glaube, *promissio et fides*.³⁸ Er zielt darauf, dass Gottes Zusagen zu den Menschen finden. Und die Gewissheit des Glaubens ist es ihrerseits, die diese Zusagen und Verheißungen ins Recht setzt.

Aber nicht nur zwischen Gottesdienst und Spektakel, sondern auch zwischen Kunst und Spektakel besteht eine Differenz, wie sich an einem einfachen Beispiel verdeutlichen lässt. Als Marina Abramović während ihrer dreimonatigen Performance „The Artist is Present“ für einen Moment mit dem Gedanken spielt, mit dem Magier und Illusionisten David Blaine zusammenzuarbeiten, wird ihr deutlich gemacht, dass genau dies den Wirklichkeitsmodus ihrer Arbeit zerstören würde – woraufhin Abramović die Idee fallen lässt.³⁹ Ihre Performance soll echt sein – reale

³⁵ Philipp Melanchthon, *Apologia der Confessio [Augustana]*. In: *Corpus Doctrinae Christianae*. Das ist / Gantze Summa der rechten waren Christlichen Lehre des heiligen Euangelii [...], Leipzig 1560, S. 46–262, 230f. Zum Hintergrund vgl. Christian Peters, *Apologia Confessionis Augustanae*. Untersuchungen zur Textgeschichte einer lutherischen Bekenntnisschrift (1530–1584), Stuttgart 1997, S. 279–284.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 229.

³⁸ Vgl. Jochen Arnold, *Theologie des Gottesdienstes*. Eine Verhältnisbestimmung von Liturgie und Dogmatik, Göttingen 2004, S. 99f., 207f.

³⁹ Die Szene ist dokumentiert in Matthew Akers, *Marina Abramović. The Artist is Present*, Dokumentarfilm 2012. Zur Performance „The Artist is Present“ vgl. die Beiträge von Silvia Henke und Christian Neddens in diesem Band.

Gegenwart und echte, offene Interaktion. Und nur das, was im Zentrum steht, soll Thema sein: die Konzentration *auf jede und jeden* und die Hingabe *an jede und jeden* der annähernd 1500 Besucherinnen und Besucher auf dem Stuhl ihr gegenüber.