

# Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 144 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Newsletter](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

---

## Kunstverwendung im aktivistischen Diskurs

*Oder: Der Zweck heiligt die Mittel*

*Andreas Martin*



Heinrich Ferdinand Hofmann (1824-1911), Christus und der reiche Jüngling, 1889,  
Riverside Church – New York City

Der theologische Zugriff auf die Kunst vergangener Jahrhunderte ist relativ willkürlich. Wie ich des Öfteren in *tà katoptrizómena* angemerkt habe, sind es selten qualitative Gründe, aus denen im christlichen / theologischen / kirchlichen Kontext zu bestimmten Kunstwerken gegriffen wird. In aller Regel ist es der Wunsch nach farbiger Ausstattung von Texten. Ob dann das herangezogene Werk qualitativ herausragend ist, welche Gehalte es hat (weißer Christus, orientalische Juden, überholter Malstil) ist dann demgegenüber sekundär. So kann es sein, dass ein Magazin, das gerade noch vehement (aus guten Gründen und aus vollem Herzen) gegen die weißen Jesusbilder in den Gemeinden polemisiert hat,<sup>1</sup> im nächsten Text problemlos auf einen weißen Jesus zugreift, nur weil er gut zum Inhalt passt. Nach dem bewährten Motto Konrad Adenauers: *Was kümmert mich mein Geschwätz von gestern.*

So auch in diesem Fall.<sup>2</sup> Man wollte etwas Sozialkritisches über die Kirche und ihr Verhalten in sozialen und diakonischen Fragen publizieren, dabei erinnerte man sich dunkel an die Geschichte von Jesus und dem reichen Jüngling und dachte sich, zu dieser scheinbar sozialkritischen Steilvorlage für alle religiösen Sozialisten muss es doch auch ein Kunstwerk geben, das man als illustrativen Hintergrund nehmen kann. Und solche Bilder gibt es natürlich, weil fast jede Zeile des Neuen Testaments irgendwann und irgendwie illustriert worden ist. Selten wird dabei die Frage nach der Angemessenheit der Illustration gestellt, nach ihren sozialgeschichtlichen und kunstgeschichtlichen Voraussetzungen. In einer visuell dominierten Kultur nutzt man ein Kunstwerk einfach als Eye-Catcher, den man dem Text (denn darum geht es ja schließlich) zuordnen kann.



Und es muss auch gar nicht das ganze Kunstwerk sein, wo kämen wir auch hin, wenn man immer den Gestaltungswillen der Urheber:innen berücksichtigen würde. Es reicht, wenn das Wesentliche hervorgehoben wird. Im vorliegenden Fall geht es um einen Eye-Catcher, der nur bestimmte Aspekte der Geschichte vom reichen Jüngling aufgreifen soll – nämlich die Belehrung, die Jesus den Reichen zukommen lässt (weil man selber die reiche Kirche belehren will). Das hat zwar mit dem Thema des Textes wenig zu tun (im Bild geht es um individuelles Verhalten, im Text um institutionelles Verhalten), aber der Zweck (Visualisierung) heiligt die Mittel.



Das denken auch andere Beteiligte am kapitalistischen Verwertungsprozess kultureller Güter: für 36€ verkauft sich dieses im Bildausschnitt konfigurierbare Accessoire bei fineartsamerica. Und so ein Tragetaschchen ist doch schick, oder? Und was dem Kapitalismus recht ist, kann den Neoliberalismus-Kritikern ja nur billig sein. Wozu ist Kunst auch da, wenn nicht dazu, irgendwelchen Verwertungsinteressen zugeführt zu werden?



Der dazu herangezogene Künstler Heinrich Ferdinand Hofmann steht in der Tradition dessen, was Johann Wolfgang Goethe und sein Weimarer Kunstfreund Heinrich Meyer Anfang des 19. Jahrhunderts vehement als „neu-deutsche religiös-patriotische Kunst“ kritisierten. Und tatsächlich ist es auch heute noch „der Mühe wert zu forschen, wie solche Neigung, *solche Vorliebe zum Veralteten* Eingang fand und was für Umstände zu ihrer Verbreitung beigetragen“ – wie Meyer damals schrieb.<sup>3</sup> Der Künstler pflegt jedenfalls in der Gestaltung des Sujets einen romantischen Orientalismus, der sich im 19. Jahrhundert in der Folge der Napoleonischen Feldzüge ausbildete. Das ist zu unterscheiden von jenem Orientalismus, den Edward Said in seinem 1978 erschienenen Buch *Orientalism* als eurozentristischen Blick auf die Gesellschaften des Nahen Ostens bestimmt hat.<sup>4</sup> Während dieser schon im Grundsatz von einem abwertenden Blick charakterisiert ist, ist der Orientalismus in der Kunst spätestens seit dem 19. Jahrhundert eher von einer Form des Exotismus<sup>5</sup> charakterisiert. Figuren, die bis dahin in die europäische Welt inkulturiert wurden, werden nun künstlich orientalisiert.



Das lässt sich auch auf dem zitierten Werk von Heinrich Ferdinand Hofmann beobachten. Dieser wird aktuell von einigen als von der Moderne verkannter Künstler promotet. Gleichzeitig wird unterstellt, seine Arbeiten gehörten zu den am häufigsten kopierten Werken und seien Ikonen des amerikanischen Protestantismus. Das glaube ich freilich nicht. Wahrscheinlicher ist, dass er schlicht kein herausragender Künstler war und kaum an die avantgardistischen Tendenzen seiner Zeit anknüpfte, sondern sich eher am Stil der Nazarener orientierte. Faktisch findet sich in keinem Kunstlexikon der Gegenwart und auch in keinem Konversationslexikon des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ein Hinweis auf ihn. Nur Kindlers Malereilexikon schreibt in der Charakterisierung eines anderen gleichnamigen Künstlers: „Sein Onkel war der Maler Heinrich Hofmann, dessen meist etwas akademisch-glatte Darstellungen religiöser Themen damals in zahlreichen Reproduktionen weitverbreitet waren.“<sup>6</sup> Man könnte auch sagen, er war ein Kirchenmaler, der fromme Bilder für die gemeindliche Nutzung produzierte.

Einer seiner Sammler war der zur baptistischen Kirche gehörige John D. Rockefeller Jr., der 1930 aus seiner Kunstsammlung drei Werke von Hofmann für die ebenfalls von ihm finanzierte Riverside Church<sup>7</sup> in New York stiftete. Diese Kunstwerke befinden sich heute noch immer in der Kirche, die Bilder „Jesus und der reiche Jüngling“ und „Jesus im Tempel“ sind im Versammlungssaal unter dem Kirchoraum ausgestellt, der höher geschätzte „Christus in Gethsemane“ in einer der Kapellen der Kirche.





Die durch Rockefellers Geld ermöglichte Riverside Church hat eine interessante aktivistische (und identitätspolitische) Geschichte. Rockefeller war nicht nur Baptist, sondern wollte auch die ökumenische Bewegung fördern und zielte deshalb auf eine Gemeinde, die die engen Konfessionsgrenzen überwinden und sich mit den Herausforderungen der Zeit auseinandersetzen sollte. In diesem Sinn ist die Gemeinde bis heute aktiv und zeichnet sich durch eine Vielzahl von Initiativen und progressiven Engagements aus. Die Verknüpfung von John D. Rockefeller Jr. und dem gesellschaftspolitischen Engagement der Gemeinde der Riverside Church erinnert natürlich ein wenig an die Entstehungsgeschichte des Frankfurter Instituts für Sozialforschung, über die Bertolt Brecht 1942 in seinem Arbeitsjournal ätzte:

*„ein reicher alter mann ... stirbt, beunruhigt über das elend auf der welt. er stiftet in seinem testament eine große summe für die errichtung eines instituts, das die quelle des elends erforschen soll. das ist natürlich er selber.“<sup>8</sup>*

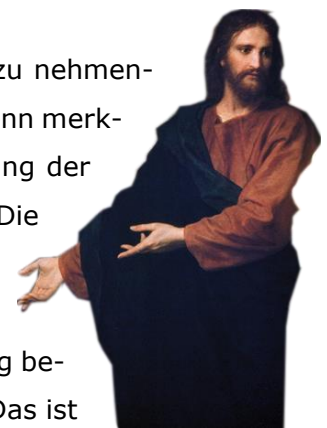
Und so hat es natürlich auch einen ironischen Aspekt, wenn einer der damals reichsten Männer der Welt ein Kunstwerk erwirbt, das sich mit der Aufgabe des Reichtums zugunsten der Armen beschäftigt, und das Bild dann einer Kirche schenkt, die er für viele Millionen selbst als Kathedrale des liberalen Protestantismus errichtet hat, damit sie sich für die Armen der Welt einsetzt.

Und es bekommt einen besonderen Akzent, wenn dieses Bild aus der Kunstsammlung einer der reichsten Familien dieser Welt dann auch noch als Eye-Catcher für die Kritik an einer nicht ganz sozial agierenden Kirche dient. Man ist dann doch versucht, das Ganze unter dem Titel „Die Tugendpächter. Wie sich eine neue Klasse mit Moral tarnt und Solidarität verrät“<sup>9</sup> zu subsumieren. Insofern ist die Wahl des Bildes aber auch wiederum stimmig.

Ich nehme einmal an, das Eyecatcher-Bild wurde *nicht* vom Autor des Beitrags vorgeschlagen, sondern von der Redaktion ausgewählt. Sie bekennt sich so indirekt zum „Weißsein“ Jesu, seiner Göttlichkeit im Sinne des kreuzförmig gestalteten Nimbus und zur orientalisierenden Darstellung vom reichen Juden durch Hofmann.



Ebenso lässt sie bewusst(?) die sozialkritisch in den Blick zu nehmen- den Bedürftigen weg (die es auf dem Original ja gibt). Denn merkwürdigerweise verdunkelt die Redaktion die Darstellung der sozial Ausgegrenzten, sie sind nicht mehr kenntlich. Die Gestik Jesu zielt nun auf den Autor des Textes. Das widerspricht sowohl der *intentio auctoris* wie der *intentio operis*. Denn Hofmann interpretiert die Erzählung betont als zumindest *intentional* diakonisches Ereignis. Das ist gerade das Eigentümliche seines Bildes. Hofmann könnte es beim Dialog zwischen dem Jüngling und Jesus Christus belassen, aber das macht er nicht. Er akzentuiert die Gestik Jesu als Verweisungsge- stus auf die vor Augen stehenden Armen, die Nackten und Ausgegrenzten der Gesellschaft.



Das entfällt aber bei der aktuellen Nutzung, es wird ersetzt durch den Verweis auf die Erklärung des Autors des Beitrages, der nun an die Stelle der Armen tritt. Und so entsteht (vermutlich ungewollt) ein neues und wie ich finde, überaus aussagekräftiges Symbolbild. Modern gesprochen wird der Autor des Textes durch das Symbolbild zum Vertreter der „Professionell Management Class“ (PMC).<sup>10</sup> Einst stand diese „an der Seite“ der kämpfenden Arbeiterklasse gegen all die Rockefellers und andere Kapitalisten. Heute steht die Professionell Management Class vor der „werkstätigen Bevölkerung“ und hält aufklärerische Reden. Das ist vielleicht etwas zugespitzt formuliert, aber es berührt mich jedes Mal unangenehm, wenn bei kirchlichen oder theologischen Ingebrauchnahmen von kunstgeschichtlichen Bildern ausgerechnet die Ärmsten aus dem Bild herausgeschnitten bzw. verdeckt werden.<sup>11</sup> Meine Vermutung ist, dass dies mehr als ein bloßer Zufall ist, es ist wahrscheinlich vielmehr eine Freud'sche Fehlleistung im Sinne des visuellen *Lapsus linguae*.

Mit der Beschneidung des Kunstwerks auf ein bloßes Symbolbild vom Gespräch Jesu mit dem reichen Jüngling wird aus dem ursprünglichen Bild des Künstlers etwas anderes, nicht mehr der Verweis des Reichen an die Armen, sondern eine Belehrung (hier des reichen Orientalen). Die Kirche ist durch die Identifizierung mit dem reichen Jüngling von Anfang an auf der schuldigen Seite (sie ‚leistet‘ nicht genug), der Kritiker automatisch auf der Seite Jesu. Das alles ist mir viel zu moralinsauer und zu selbstgewiss. Aber man könnte es als gelungene zielgruppenorientierte Inkulturation für die Tugendpächter bezeichnen.



Indem man freilich den romantischen Orientalismus aus dem 19. Jahrhundert ungebrochen als mögliches Bild für die sozialkritische Perspektive auf die Gegenwart übernimmt (und keinen Millet oder Courbet verwendet), muss man auch dessen Folgelasten tragen. Der Blick wird so nicht frei, sondern bleibt zumindest visuell in einer eurozentristischen Perspektive auf die biblische(n) Geschichte(n) und darüber hinaus in einem Belehrungsverhältnis im Sinne des autoritätsfixierten 19. Jahrhunderts befangen. So aber entkommen wir gerade nicht der „selbstverschuldeten Vormundschaft“<sup>12</sup> (Johann Georg Hamann) derjenigen, die sich als angeblich Aufgeklärte über das Volk erheben und beanspruchen, für das Volk zu denken.

Das um die Marginalisierten kupierte Bild gibt jedenfalls mehr über seine aktivistischen Nutzer:innen Auskunft, als denen lieb sein kann. Unerschrocken haben sie sich vor die Entrechteten gestellt, so dass man diese kaum noch zu erkennen vermag. Das muss noch keine Symbolkraft haben, sollte aber dennoch zu denken geben.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. dazu <https://www.theomag.de/126/am701.htm>
- <sup>2</sup> <https://eulemagazin.de/die-kirche-an-sozialen-kipp-punkten/>
- <sup>3</sup> Meyer, Heinrich (1982): Neu-deutsche religiös-patriotische Kunst. In: Busch, Werner (Hg.): Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, Nr. 7888), S. 129–133.
- <sup>4</sup> Said, Edward W. (1981): Orientalismus. Dt. Erstausg. Frankfurt (M), Berlin, Wien: Ullstein (Ullstein-Buch, Nr. 35097).
- <sup>5</sup> Jedenfalls ordnet das Lexikon der Kunst den Orientalismus als Teil des Exotismus ein. Olbrich, Harald; Dolgner, Dieter, Faensen, Hubert; Feist, Peter H., Flierl, Bruno, et al. (Hg.) (2006): Lexikon der Kunst. 6 Bände. Berlin: Directmedia Publishing (Digitale Bibliothek, 43). S. 23.916.
- <sup>6</sup> Kindlers Malereilexikon. Künstlerlexikon, Sachlexikon, Bilddatenbank (2004). Berlin: Directmedia Publ (Digitale Bibliothek, 22). S. 4328.
- <sup>7</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Riverside\\_Church](https://en.wikipedia.org/wiki/Riverside_Church)
- <sup>8</sup> Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal. 2 Bände. Herausgegeben von Werner Hecht. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Werk- ausgabe Edition Suhrkamp, Bd. Supplementband. S. 301.
- <sup>9</sup> Liu, Catherine (2023): Die Tugendpächter. Wie sich eine neue Klasse mit Moral tarnt und Solidarität verrät. 1. Auflage. Frankfurt: Westend.
- <sup>10</sup> Vgl. dazu die Erläuterungen von Catherine Liu.
- <sup>11</sup> Vgl. dazu <https://www.theomag.de/141/am771.htm>
- <sup>12</sup> <https://hamann-ausgabe.de/HKB/Briefe/788>

### VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: *Kunstverwendung im aktivistischen Diskurs. Oder: Der Zweck heiligt die Mittel, tà katoptrizómena* – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 144 – Bilder zur Sprache bringen, erschienen 01.08.2023, <https://www.theomag.de/144/PDF/am805.pdf>