

Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 146 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

Kunst und Religion

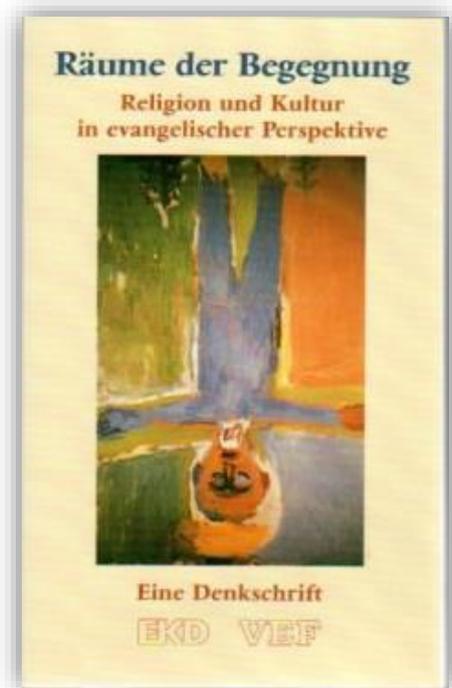
Plädoyer für eine Begegnung auf Augenhöhe

Andreas Mertin

Wayback

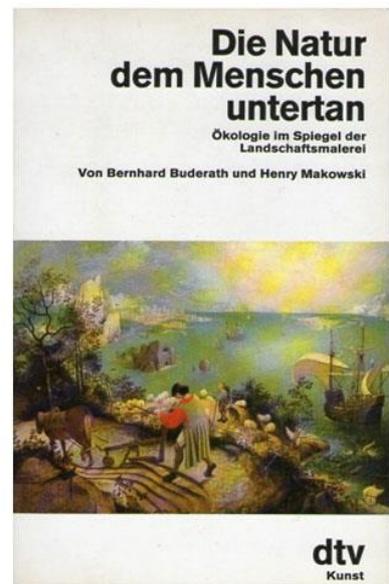
Wer die Diskussionen rund um Kunst und Kirche in den letzten 75 Jahren verfolgt hat, konnte beobachten, dass das Pendel, das sich seit 1945 über Jahrzehnte in Richtung einer offenen Begegnung mit autonomer Kunst¹ bewegte, wieder zurückschwang zu einer eher mittelalterlich zu nennenden Kunstauffassung, also zu illustrativen Bildern. Interessant im Kontext Kirche erscheint dann nicht mehr, was das Betriebssystem Kunst umtreibt (also eine theologische Kultur der Aufmerksamkeit für das Weltgeschehen), sondern nur noch, inwiefern sich das religiöse Eigene im Fremden (noch oder wieder) spiegelt.

Die erstmals von Kurt Marti vor 65 Jahren vertretene Idee, wonach theologisch eigentlich schon Christus die grundsätzliche Befreiung der Künste zur Profanität vollzogen habe,² wurde im 21. Jahrhundert zugunsten einer Wiederbeschäftigung mit ‚religiöser Kunst‘ und religiösen Restsymboliken in der Kunst aufgegeben. Kurt Martis Idee war es, ähnlich wie es Karl Barth bereits 1926 in seinen *Vorlesungen zur Ethik*³ vorgetragen hatte, dass die Bildende Kunst ein den Menschen gegebener Freiraum ist. Hier kann er ganz bei sich sein, er kann alles um sich herum nicht als letzte Wirklichkeit gelten lassen, sondern eine ganz andere Wirklichkeit etablieren – eine Wirklichkeit, die nicht den Funktionalisierungen und Rationalisierungen der Lebenswelt unterliegt. Und damit wäre der Mensch eben auch frei von *religiösen* Funktionalisierungen, denn mit dem personalen Eintreten Gottes in diese Welt gibt es für Kultbilder keine Notwendigkeit mehr – es gibt keine religiöse Not, die mit Hilfe von Bildern oder Skulpturen gewendet werden müsste.



Letztlich bedeutet das, dass das, was sich faktisch erst 1500 Jahre später vollzog, die Entwicklung von den Kultbildern zur eigenständigen Form der Kunst,⁴ eigentlich schon in der Zeitenwende angelegt war, es wurde nur nicht Wirklichkeit.⁵ Denn das Christentum ist seit dem Beginn des 3. Jahrhunderts einen anderen Weg gegangen. Es hat auf vor allem didaktisch konzipierte Bilder gesetzt, die die Inhalte der jungen Religion den Gläubigen und nicht zuletzt (durch die Buchkunst) ihren Funktionseliten vermitteln sollten. Und das hat über 1250 Jahre funktioniert und hat sich so sehr im Bewusstsein der Menschen eingegraben, dass sie diese Form der illustrativen Bilder im Auftrag einer Religion bis heute für die ursprüngliche Verbindung halten. Das ist aber – worauf ich gleich noch eingehe – eine nicht zu haltende Vorstellung.

In der Gegenwart beobachten wir nun nicht nur die Rückkehr der kirchlichen Fokussierung auf religiöse Inhalte in der Kunst, sondern auch eine Veränderung der gesamtgesellschaftlichen Annäherung an die Bildende Kunst. Es geht nun vor allem um *die kulturgeschichtliche Präsentation* von Bildender Kunst. Das Verhalten der Kirche ist hier also kein Sonderfall im allgemeinen Kulturgeschehen. Was man vor 40 Jahren noch in parallelen Unternehmungen anging (also z.B. Landschaftsmalerei einerseits künstlerisch durch einen Kunsthistoriker und andererseits ökologisch durch einen Ökologiehistoriker beschreiben zu lassen⁶), wird heute auf die alleinige Beschreibung der Inhalte reduziert. An die Stelle des „Wie“ ist nahezu exklusiv das „Was“ getreten, nicht zuletzt, weil dies der Auseinandersetzung mit Fragen der Gegenwart entgegenzukommen scheint. Die Frage ist nicht, *wie* gestaltet sich Kunst anhand bestimmter Themen, sondern, *was* sagt die Kunst zu welchem Thema, also z.B.: *Identitätspolitik in der Kunst – Porträtmalerei in der Kunst – Räume in der Kunst – Queerness in der Kunst – die Bibel in der Kunst*. Das alles sind kulturgeschichtliche Fragen. Kunst wird reduziert auf Illustration, auf die Darstellung. Kulturhermeneutisch war man vor Jahrzehnten schon viel weiter, man plädierte für die Eigensprachlichkeit der Kunst.⁷



Aber gerade die Orientierung an der Kulturvermittlung führt gegenüber einem Publikum, dem die Inhalte der ausgestellten Kunstwerke gar nicht mehr bekannt sind, notwendig dazu, dass man nun zuerst einmal diese Inhalte beschreibt. In Museen verwenden die Museumspädagogen ihre Energie und Zeit darauf, die dargestellten Geschichten zu erläutern, statt den spezifischen Beitrag des jeweiligen Kunstwerks vorzustellen. Da die Museumspädagogen aber gar keine Fachleute für die dargestellten Inhalte sind, kommt es zudem zu Verzerrungen (etwa, wenn Heiligengeschichten oder Ereignisse der Kirchengeschichte zu biblischen Geschichten werden).⁸

Klärungen

Auch wenn wir Begriffe wie „Kunst“ und „Religion“ ganz selbstverständlich im Alltag gebrauchen, herrscht eine grundsätzliche Unklarheit darüber, was wir eigentlich unter ‚Kunst‘ verstehen und nicht zuletzt auch darüber, was wir unter ‚Religion‘ verstehen. Die verbreitete Rede von der *Predigt Kunst* oder der *Kunst des Managements* und dergleichen zeigt an, dass „Kunst“ ein Wort zu werden droht, welches auf alles und nichts angewendet werden kann und damit unspezifisch wird. Was schon im Blick auf die Gegenwart höchst schwierig ist, erweist sich aber beim Studium der menschlichen (Früh-)Geschichte als ungleich schwieriger. Wir neigen dazu, sehr viel spätere Entwicklungen und Handlungen der Menschen in die Frühzeit zurück zu projizieren und zwar sowohl was die Kunst, als auch, was die Religion betrifft.

Das Ursprungsargument (50.000-12.000 v.Chr.)

Für viele Theolog:innen ist „Religion“ nicht etwas historisch Entstandenes oder Offenbartes, sondern etwas, was dem Menschen anthropologisch mitgegeben wurde. Es ist damit allen kulturellen Entwicklungen des Menschen vorgängig. In dieser Perspektive dient Kultur immer dem Kult.

„Kunst verdankt ihren Ursprung in jedem ihrer Zweige dem urmenschlichen Impuls zur Anbetung und zum Lobpreis der Gottheit – dem Kult. Dies bezeugen uns entsprechend der Erkenntnisse der Ethnologen bereits die ersten Höhlenzeichnungen, früheste Spuren menschlichen Geistes überhaupt.“⁹

Diese Sätze von Kardinal Brandmüller stellen keine wissenschaftliche Einsicht dar, sondern sind bloß eine (ideologische) Setzung. Zum einen sind die Höhlenzeichnungen nicht die frühesten Spuren menschlichen Geistes, sondern ziemlich späte, denn der *homo sapiens* ist 300.000 Jahre alt und zeichnet sich im Vergleich zum vorgängigen *homo erectus* durch viele Erfindungen aus.

Zum anderen wäre für diese Frage die Ethnologie wohl kaum die richtige Ansprechpartnerin, vielmehr wären vor allem die prähistorische Archäologie und dann die Paläoanthropologie zu befragen. Und die kommen im Blick auf eine eventuelle religiöse Funktion früher Artefakte aktuell zu anderen Schlussfolgerungen: Für eine kultische Ausrichtung der frühesten Bilder der Menschen gibt es keine validen Indizien.¹⁰

Man muss schon auf einen sehr diffusen und spekulativen Religionsbegriff zurückgreifen, um solche Thesen vertreten zu können. Dann müsste bereits jede rituelle Handlung als Religion gezählt werden. Allenfalls an Begräbnisriten oder Initiationsriten könnte man denken (auf Letzteres verweist die Spurenlage in der Höhle von Chauvet). Religion im Sinne der Anbetung eines extern gedachten Gottes ist jedoch nach allem, was wir wissen, sehr späten Datums, sicherlich zigtausende Jahre später als die ersten Höhlenzeichnungen vor 45.000 Jahren.¹¹



Selbst da, wo der Eindruck vorherrscht, hier handele es sich um das früheste Heiligtum der Menschen, wie das lange Zeit angesichts der Ausgrabungen von Göbekli Tepe (aus der Zeit zwischen 9600 und 8800 v. Chr.) vertreten wurde, findet sich kein direkter Hinweis auf Gottheiten, die angebetet wurden, auch hier ist man auf Spekulationen angewiesen. Aktueller



Stand ist, dass man nicht von einem spezialisierten Bergheiligtum sprechen kann, sondern dass es sich auch hier nur um einen Siedlungsstandort mit starker ritueller Komponente handelt:

„All in all, Göbekli Tepe has to be re-interpreted and is best explained as a settlement site with a (strong) ritual component.“¹²

Und selbst bei den viel späteren und höchst komplexen Wohnsiedlungen von Çatalhöyük (aus der Zeit zwischen 7500 und 5700 v. Chr.) ist auffällig, dass es keine expliziten Heiligtümer gibt, sondern auf die Familie bzw. den Clan bezogene Riten. Und bei den auffälligen Figurinen geht die Deutung heute eher in die Richtung der Verehrung von Ahnen, wenn die gefundenen weiblichen Figuren nicht gleich als Spielzeug interpretiert werden.¹³



Man muss also sagen, dass die weiterhin gerne vertretene Vorstellung einer ursprünglichen, quasi symbiotischen Verbindung von Kunst und Religion sich so als eher naive (Wunsch-) Projektion erweist, die keiner wissenschaftlichen Überprüfung standhält.

Grundsätzlich kann man bestreiten, dass sich aus dem Ursprung überhaupt weitreichende Schlussfolgerungen im Blick auf die Religion und die Kunst ziehen lassen. Das Ursprüngliche muss ja nicht immer das „Reinste“ sein, Dinge können sich auch im Verlauf der Zeit entwickeln. Vor allem aber ist der Rekurs auf den Ursprung nach Theodor W. Adorno deshalb fraglich, weil er im Wesentlichen auf Spekulationen (und selten auf Schlussfolgerungen) basiert.

Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten; er sperrt sich der Definition. Nicht ist ihr Wesen aus ihrem Ursprung deduzibel, so als wäre das Erste eine Grundschicht, auf der alles Folgende aufbaute und einstürzte, sobald sie erschüttert ist. Der Glaube, die ersten Kunstwerke seien die höchsten und reinsten, ist späteste Romantik; nicht mit minderem Recht ließe sich vertreten, die frühesten kunsthaften Gebilde, ungeschieden von magischen Praktiken, geschichtlicher Dokumentation, pragmatischen Zwecken wie dem, durch Rufe oder geblasene Töne über weite Strecken sich vernehmbar zu machen, seien trüb und unrein; die klassizistische Konzeption bediente sich gern solcher Argumente. Derb historisch verlaufen die Daten sich ins Vage.

Der Versuch, die historische Genese von Kunst unter ein supremes Motiv ontologisch zu subsumieren, verlöre notwendig sich in so Disparates, dass die Theorie nichts in Händen behielte als die freilich relevante Einsicht, dass die Künste in keiner bruchlosen Identität der Kunst sich einordnen lassen. In Betrachtungen, die den ästhetischen ἀρχαί gewidmet sind, wuchern die positivistische Materialsammlung und die sonst den Wissenschaften verhasste Spekulation wild nebeneinander".¹⁴

In einem Text, den Adorno in den Paralipomena zur Ästhetischen Theorie geschrieben hat, widmet er sich den (also vor 1969) gängigen Theorien zum Ursprung der Kunst.¹⁵ Er geht damals noch von magischen Momenten der Kunst in der Frühzeit aus, die er aber als nicht erhellend für die weitere Geschichte der Kunst abweist. Aber nicht einmal diese Theorie der magisch bestimmten Frühzeit der Bilder lässt sich beweisen, sie bleibt reine Spekulation.

Und dennoch ist der Verweis auf die Erkenntnisse zum Ursprung dieser kulturellen Phänomene nicht einfach abzuweisen, weil so zumindest die weit verbreiteten Theorien *gemeinsamer* Ursprünge abgewiesen werden können. Aktuell ist das älteste bekannte und vom *homo sapiens* geschaffene Bild eines von einem Warzenschwein in einer Höhle auf Sulawesi: es wird auf ein Alter von etwa 45.500 Jahren datiert.¹⁶ Damit wäre es noch einmal deutlich älter als die Höhlenmalereien des *homo sapiens* in Nordspanien und Südfrankreich, also der El-Castillo-Höhle oder der Chauvet-Höhle.¹⁷



Sulawesi-Warzenschwein, Ockerpigmente, 136 x 54 cm

Ganz selbstverständlich sprechen die Forscher:innen angesichts des Fundes auf Sulawesi von *Kunstwerken*, auf die sie dort gestoßen seien. Auch das ist wiederum nur eine Annahme, die gar nicht so selbstverständlich ist. Denn man wendet ein Wort auf die Bilder an, welches seit 500 Jahren zumindest in Europa eine neue Bedeutung bekommen hat. Sicher können wir nur sein, dass der *homo sapiens* vor 45.500 Jahren **künstliche Bilder** geschaffen hat. *Wozu* dieses Bild eines Warzenschweins und die weiteren benachbarten

Bilder geschaffen wurden, wissen wir schlicht nicht, wir sind auf Spekulationen und Analogiebildungen angewiesen. Im vorliegenden Fall spricht manches dafür, dass wir es mit Bildern zu tun haben, die etwas mit der Jagd bzw. der Ernährung zu tun haben. Zumindest gehört das abgebildete Warzenschwein seit Jahrtausenden zu den von den dortigen Menschen gejagten Tieren. Ob die Bilder allerdings in einem funktionalen Zusammenhang mit den Tieren stehen (im Sinn von ‚Jagdmagie‘), ist wiederum reine Spekulation.¹⁸ Wir neigen heute viel zu stark dazu, überall funktionale Kontexte vorauszusetzen. Viel wahrscheinlicher ist es, dass die Menschen einfach ihre Fähigkeit entdeckt haben, etwas abzubilden und dabei mit dem Naheliegendsten begonnen haben.



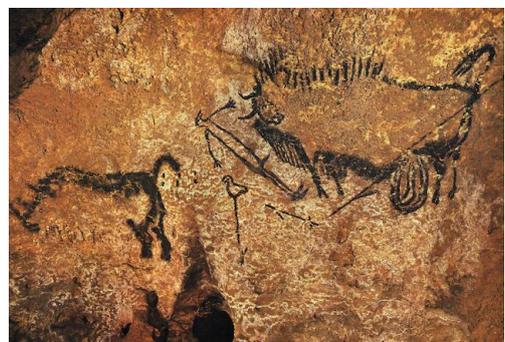
Der bis heute übliche Rekurs auf bildmagisches Denken entspringt dem Rekurs auf bestimmte ethnologische Vorstellungen, also auf Beobachtungen, die wir aus Situationen einfacher Gemeinschaften gewinnen, die 45.000 Jahre *nach* der ältesten Steinzeitkunst leben. Das erscheint als ein in vielerlei Hinsicht problematisches Unterfangen, denn die Lebensbedingungen sind über Räume und Zeiten hinweg doch extrem unterschiedlich.

Das gilt selbst schon für den Vergleich der urgeschichtlichen asiatischen mit den urgeschichtlichen europäischen Bildern. Können wir das Denken und Malen der Menschen in Sulawesi mit dem Denken und Malen der Menschen in Nordspanien und Südfrankreich in Beziehung setzen? Reagierten sie auf vergleichbare Lebensumstände? Die Welt der letzten Kaltzeit war in Europa sicherlich eine ganz andere als in Indonesien. Sie hängen zwar zusammen, aber sind sich nicht notwendig ähnlich.



Die Fauna Nordspaniens während der letzten Kaltzeit
von Mauricio Antón CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11781070>

Damals verfügten die Menschen noch nicht über eine komplexe und abstrakte Sprache im heutigen Sinn, durch die sie sich austauschen konnten, zudem entwickelten sich die weit voneinander entfernt liegenden Kulturen unabhängig voneinander. Unbestritten tauchen dann aber nach 25.000 Jahren in der Höhlenkunst auch Darstellungen auf, die man zumindest aus heutiger Perspektive als Schamanen oder anthropomorphe Mischwesen interpretieren könnte.¹⁹ Hier zeigen sich erste mögliche Schnittstellen von Bildern und damals noch rudimentärer Religion. Überprüfbar Belege für die Beziehungen von systematisierter Religion und illustrativen Bildern dürften erst nach 8.000 v.Chr. aufzufinden sein.



Das Vereinnahmungs- bzw. Verbindungsargument (12.000- v.Chr. – 1300 n.Chr)

Wenn man anerkennt, dass es **keine ursprüngliche Verbindung von Kunst und Religion** gibt und beide **genuin eigenständige kulturelle Errungenschaften der Menschheit** sind (sich also auch die Religion nicht aus der Bilderwelt heraus entwickelt haben kann), dann stellt sich doch die Frage, wie es zu der über doch Jahrtausende währenden, zunächst losen, dann immer engeren Beziehung von Kunst und Religion gekommen ist. Denn diese ist ja selbst für das Judentum als irgendwann anikonische Religion zumindest als Negativkriterium identitätsstiftend geworden.

Auch wenn für die frühe Phase der Bilder eine religiöse Funktion nicht nachweisbar ist, so gibt es doch Indizien für eine identitätsbildende Funktion, etwa als Bestandteil von Initiationsriten. Ein Beispiel dafür ist der letzte Gebrauch der Bilder in der Höhle von Chauvet. Zumindest finden wir dort Fußspuren eines etwa 8-jährigen Kindes, das vor etwa 22.000 Jahren an den Bildern vorbei durch die Höhle geführt wurde – bis zu einer Galerie mit einem drapierten Höhlenbärenschild. Vielleicht wurden Gruppenmitglieder so in die für den Clan spezifischen Bilder eingeführt und damit in die Welt der Erwachsenen aufgenommen. Diese „Nutzung“ der Bilder ist aber nur für die späte Phase der Höhlenbilder in Chauvet nachweisbar. Dennoch kann man vermuten, dass diese Funktion der Identitätsbildung sich im Verlauf der Jahrtausende verstärkt und verselbständigt hat. Sie wäre dann nicht nur für die Identitätsbildung der Gruppe bedeutsam, sondern auch für die Abgrenzung und Ausgrenzung von anderen Gruppen. Die Bilder und Skulpturen dienten so dem, was Bazon Brock gesprächsweise 1992 vor allem der modernen Kunst bzw. der Kunst der Neuzeit zugeschrieben hat, nämlich „*Gemeindebildung durch Differenz-Erzeugung*“ zu sein.²⁰ In einem durchaus ähnlichen Sinn trifft das auch für die früheste Kunst zu.



Insoweit sich irgendwann Gruppen nicht nur nach außen von anderen Gruppen abgrenzten, sondern sich auch (vor allem bei größeren Gruppierungen) in der Gruppe selbst vertikale Segmentierungen ausbildeten, bekamen die Bilder und Skulpturen nach und nach eine stabilisierende Funktion für diese Machtstrukturen. Aus Figuren, die die Sexualität von Männern oder Frauen betonten, wurden so nach und nach z.B. Figuren von „Priesterkönigen“, die das sich entwickelnde Königtum vergegenwärtigen konnten. Datiert wird etwa das nebenstehende Objekt aus Uruk (**heute im Louvre**) auf die Zeit zwischen 3.500 und 3.100 v.Chr. Uruk ist der Ort, wo auch die erste Schrift gefunden wurde. Aber auch hier ist die Zuordnung schwierig (es könnte sich auch um die Skulptur eines gefangenen Königs handeln). Unbestritten gibt es in dieser Zeit aber Tempel, die mit Bildern und Statuen ausgestattet sind. In den 5000 Jahren zwischen 8.000 und 3.000 v.Chr. hat sich die direkte Beziehung von Kunst und Religion nach und nach etabliert und als kultur-evolutionär vorteilhaft erwiesen.



Im pharaonischen Ägypten finden wir dann eine ausgeprägte, hierarchisch motivierte Ingebrauchnahme der Kunst. Wir sind nun in einer Zeit, die sowohl das Sprechen beherrscht, als auch die Schrift. In dieser hierarchisch geprägten Gesellschaft entfaltet sich die Kunst in reichem Maße. Sie übernimmt Aufgaben der Repräsentation und der Vergegenwärtigung der religiösen Lehre, aber auch der Macht der Pharaonen. Der sitzende Schreiber aus der 4. Dynastie und damit aus der Zeit zwischen 2650 und 2500 (heute im Louvre) verkörpert all diese Momente in der Geschichte der Kunst.²¹ Zugleich repräsentiert er aber auch einen Fortschritt in der Kunst, denn vor allem durch die Gestaltung der Augen bekommt er nahezu wirklichkeitsgetreue Züge.



All diese Errungenschaften werden dann auch auf Götterstatuen übertragen, die in der Folge wie reale Personen behandelt werden. Die engste Verbindung von Kunst und Religion kann man sich vielleicht dort am besten verdeutlichen, wo in diesem Sinn Skulptur und Gottheit eins werden. Für die Vergegenwärtigung dieses Vorgangs finde ich die Schilderung von Angelika Berlejung hilfreich, die sich auf Götterstatuen des 1. Jahrtausends v.Chr. bezieht:

Im Vollbesitz der Fähigkeit, zu empfinden und wahrzunehmen, was in ihrer Umgebung geschah, konnte die Gottheit in der Gestalt ihres Bildes mit jedem, der sich ihr näherte, in Interaktions- oder Kommunikationszusammenhänge eintreten. Da das Gottesbild über Sinn- und Körperlichkeit verfügte, empfand es Sinnesreize und Bedürfnisse, die denen der Menschen glichen. Der Kult trug Sorge dafür, dass die Wünsche der Götter erfüllt wurden und kümmerte sich auf diese Weise um ihre Zufriedenheit und ihr Wohlbefinden. Alle Gaben und Versorgungsleistungen an das Bild kamen der Gottheit zugute, da das Verhältnis zwischen Gottheit und Bild als wesenhafte Verbundenheit beider oder als Teilhabe des Bildes an der Gottheit (und der Gottheit am Bild) bestimmt wurde. ... Man bemühte sich auch darum, dass das Vermögen des Gottes gemehrt wurde bzw. Umsatz abwarf, da man sich darüber im klaren war, dass nur ein rundum zufriedener Gott für den Bestand des Landes und seine Ordnungen garantieren würde. So lebten denn die Götter in Gestalt ihrer Bilder im Tempel und wurden dort ernährt, getränkt, bekleidet, geschmückt und gebadet.²²

Die Kunst bzw. Skulptur wird hier mit der Gottheit identisch, das Verhalten gegenüber der Skulptur überträgt sich auf die Gottheit. Das ist das theo-ästhetische Umfeld, in dem sich die weiter entwickelnde jüdische Religion behaupten muss. Während das Judentum entsprechend seinem in der hebräischen Bibel artikulierten Selbstverständnis eine bilderlose Religion ist, wissen wir heute: „In Israel gab es Bilder“.²³ Die Abwendung von den Kultstatuen ist ein kultureller und theologischer Erkenntnisprozess des Judentums, der wiederum der Identitätsbildung dient. Gegen alle verallgemeinernden Thesen ist dies aber kein Bilderverbot, sondern ganz spezifisch ein Kultbildverbot.²⁴

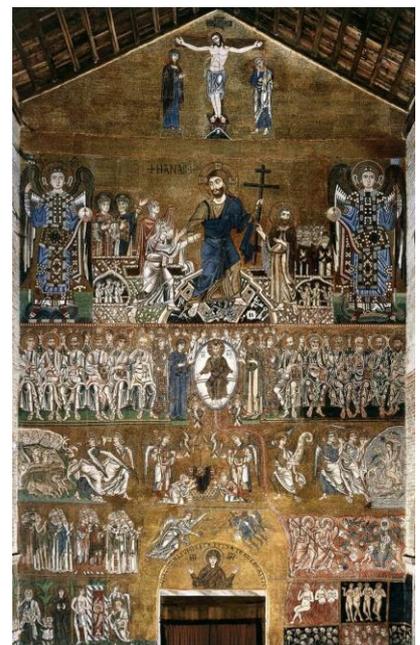
Während das Kultbildverbot im Judentum ein zwar gewordenes, aber dann doch dauerhaftes ist, gilt das für die angebliche allgemeine Distanz zu den Bildern nicht. Diese allgemeine Distanz hat es nur kurze Zeit gegeben, wenn sie nicht evtl. sogar nur von bestimmten Schichten getragen wurde. Jedenfalls werden spätestens ab 200 n.Chr. Synagogen mit Bildern ausgestattet. Die im 20. Jahrhundert freigelegte Synagoge in Dura Europos ist ein schlagender Beweis dafür.²⁵



Die dort zu sehenden Bilder dürften zu einem guten Teil bilddidaktische Funktionen gehabt haben, aber sie sind alle so angelegt, dass sie nicht als Kultbilder missverstanden werden können. Lebensweltlich knüpfen sie an ein Judentum in der Diaspora an insofern die Figur des Moses eine besondere Aufmerksamkeit erlangt.

Das Christentum übernimmt in dieser Zeit – nach einer längeren Phase der Bilderlosigkeit – ebenfalls Bilder für die Gestaltung der neu entstehenden Hauskirchen und Gotteshäuser. Die Hauskirche in Dura Europos mit ihren rudimentären Bildern ist ein Beispiel dafür. Man kann also durchaus von einer bildtheoretischen Wende im Christentum in der Zeit nach 200 n.Chr. sprechen. Allerdings ist die Hinwendung zu den Bildern in dieser Zeit nahezu exklusiv an Institutionen und ihre Repräsentanten gebunden. Nur Herrscher, Fürstbischöfe und Bischöfe und einige Vermögende hatten kleine religiös-ikonographische Schatullen, Grabmäler mit Mosaiken, Siegelringe und Trinkbecher, keinesfalls das breite Volk. Es brauchte Zeit, bis sich eine breite Bilderkultur im Christentum entwickelte.

Zuerst begegnete die Bevölkerung der sich ausbreitenden Bildkultur in den Kirchen. Für Menschen, die – anders als heute – kaum in ihrem Leben auf künstliche Bilder trafen, muss das eine überwältigende Erfahrung gewesen sein. Als Bischöfe wie Bernward von Hildesheim um das Jahr 1000 darlegen, dass man seinen Reichtum nicht nur zugunsten der Armen nutzen und vererben konnte, um sich einen Heilsschatz im Himmel zu erwerben, sondern dass dieses Geld eben mit gleichem Ergebnis auch in Bildern und Skulpturen angelegt werden kann, nutzten das viele Vermögende. Und so breiteten sich religiös genutzte Kunstwerke und Kultbilder nach und nach aus.



Unumstritten waren Bilder allerdings nie. Der byzantinische Bilderstreit des 8. Jahrhunderts ist ein Beispiel dafür. In der Zwischenzeit hatten sich im Volk viele bildmagische Vorstellungen verbreitet: es gab heilsame, wehrhafte, sogar sprechende und vom Himmel gefallene Ikonen. Mehr und mehr Kapital wurde in diesen Kultbildern gebunden. Dagegen wandten sich die byzantinischen Herrscher, die das Kapital dringend für den Staatshaushalt brauchten. Sie argumentierten, dass die Kultbilder dem religiösen Heil nicht viel nutzen, denn Jesus habe mit dem Abendmahl eine Zeichenhandlung etabliert, mit der man ihm am nächsten komme. Die Gegner argumentierten, dass, wenn Gott Mensch geworden ist, man ihn als Mensch auch darstellen können müsse. Die römische Kirche verwies in ihrer Stellungnahme auf die nützliche didaktische Funktion der Bilder. Die Franken dagegen betonten, es käme nicht auf die religiöse Funktion der Bilder an, sie dürften schon gar nicht angebetet werden. Stattdessen sei das Ingenium des Künstlers wichtig, Kunst sei als Kunst zu bewerten und nicht als religiöser Funktionsgegenstand.

Die bildkritischen Bewegungen seit dem 12. Jahrhundert stören sich dann weniger an den Bildern des Volkes, sondern an den Bildern der Herrschenden, die von diesen zur Steuerung des Volkes eingesetzt werden.²⁶ Zu viel Geld fließt in die Ausstattung der Kirchen, zu wenig Geld kommt den Armen zugute. Erst mit der Entwicklung der Drucktechnik, also 15. Jahrhundert, finden dann Bilder eine breitere Verbreitung im Volk, vor allem im Bürgertum. Kurz darauf schlägt das Verhalten gegenüber den Bildern in eine ekstatische Kultbildverehrung um.

Bilder haben für die Entstehung der Reformation eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Die Bildpraxis wie auch den Bildersturm der Reformation begreift man nur, wenn man sich den Umgang mit Bildern in der vor- und frühreformatorischen Zeit anschaut. Ein typisches Beispiel dafür ist der Kult um die ‚Schöne Maria‘ von Regensburg, ein auch von Luther erwähntes Beispiel für maßlose Bildverehrung. Zum Kontext: Nach der Vertreibung der Juden im Jahr 1519 und der Zerstörung ihrer Synagoge wird an gleicher Stelle eine Marienkapelle errichtet. Nachdem sich dort angeblich ein Wunder ereignet hat, strömen Pilger in Massen zur Kapelle, um das Bildnis der ‚Schönen Maria‘ anzubeten, das in der Kirche aufgestellt wurde. An der kultischen Verehrung des Bildes entzündet sich Kritik - nicht nur der Reformatoren, sondern auch der Bürger. Albrecht Dürer wird unter eine Druckgrafik von Michael Ostendorfer notieren:

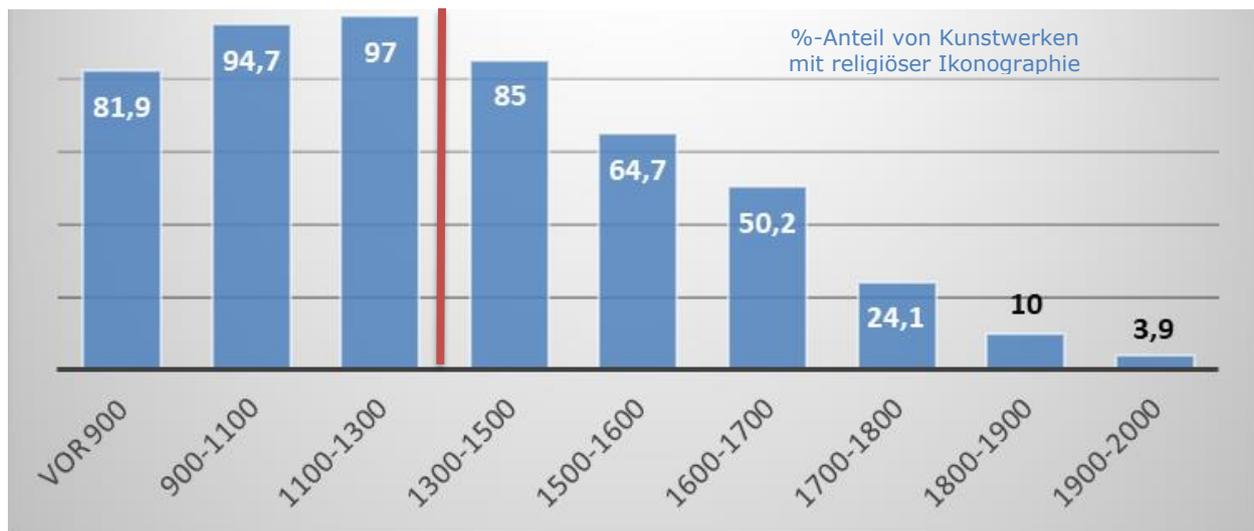
„Dies Gespenst hat sich wider die heilige Schrift erhoben zu Regensburg und ist vom Bischof gestattet worden, zeitlichen Nutzens wegen nicht abgestellt. Gott helfe uns, dass wir seine werte Mutter nicht so verunehren, sondern allein in Christi Jesu. Amen.“

Mit dieser Verschmelzung von Kunst und Religion im Kult machte die Reformation Schluss. Es beginnt die Phase der Re-Differenzierung von Kunst und Religion.



Re-Differenzierung (1500 – 1800 n.Chr.)

In der Kunst beginnt die Re-Differenzierung eigentlich schon 200 Jahre vorher, nämlich mit den Kunstwerken von Giotto. Das ist ein schleichender Prozess, auch Giotto malt nur Bilder im Auftrag der Kirche, aber er formt sie so, dass sie die theologische Gedankenwelt der damaligen Zeit vom Kopf auf die Füße stellt. In der antiken Ästhetik ist die intelligible Welt dem Sinnlichen übergeordnet. Die moderne Ästhetik revolutioniert diese Vorstellung: „Der Gegenstand der Ästhetik, die sinnliche Welt, *existiert nur für den Menschen*, sie ist im strengeren Sinne das dem Menschen Eigentümliche“.²⁷ In einer statistischen Auswertung von Museumsbeständen nach Kunstwerken mit religiöser Ikonographie zeigt sich durch die Jahrhunderte folgendes Bild:²⁸



Man erkennt, dass vor Giotto die gesamte Kunst religiös geprägt war, während schon zu Luthers Zeiten dieser Anteil auf 2/3 der Kunstwerke gesunken war. Die Reformation und vor allem die Aufklärung werden diesen Prozess der Re-Differenzierung beschleunigen, so dass nach 1800 nur noch knapp 4% der Kunstwerke religiöse Sujets hatten. Dass bedeutet nicht, dass die restlichen 96% nicht in einer anderen Form religiös sein könnten (wie etwa bei den Werken von Caspar David Friedrich), aber die über die Jahrhunderte währende Dominanz religiöser Motive ist dahin.

Moderne (1800-Gegenwart)

Mit der Moderne wurde die Entfremdung von Kunst und Religion immer offensichtlicher, ja das Betriebssystem Kunst entwickelte ein Selbstverständnis, für das die Abgrenzung von der Religion als früherer „Herrin der Kunst“ konstitutiv wurde. Es war kein voluntativer Akt, sondern eine gesellschaftliche Entwicklung der kulturellen Ausdifferenzierung. Aber auch die Kirche fremdelte stark mit dem, was sich in der Kunst seit Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelte. Ganze Kunstbewegungen wie der Realismus gerieten in den Bann, weil man ihnen eine kirchenfeindliche (und arbeiterfreundliche) Grundhaltung unterstellte. Selbst zu jenen Künstlern, die noch religiöse Restsymboliken bearbeiteten, konnte man keine dialogische Beziehung aufbauen. Und wenn es für einen kurzen Moment einmal gelang, im Gespräch mit Künstlern wie Ernst Barlach zu sein, ließ man sie schmähsch im Stich, sobald die Herrschenden dies verlangten: das Verhältnis von Kunst und Kirche unterm Hakenkreuz war kein gutes.²⁹

Holzwege³⁰

Nach 1945 stand die Kirche vor drei unterschiedlichen Möglichkeiten, das Verhältnis von Kunst und Religion weiterzudenken und weiterzugehen: sie konnte sich von der Kunst verabschieden und auf das religiöse Kunsthandwerk bzw. religiöses Design zurückziehen. Oder sie konnte ihren Religionsbegriff ändern, um auch andere Formen von Kunst als religiös etikettieren zu können. Oder sie konnte die sich historisch vollziehende Trennung von Kunst und Religion anerkennen und eine theologische Kultur der Aufmerksamkeit für die säkulare



Kultur der Gegenwart entwickeln. Alle drei Wege haben unterschiedliche Gruppen in der Kirche auch beschritten. Der Hauptweg bestand in der Hinwendung zur kirchlichen Kunst. Wesentlich seltener und sehr spät wurde am Religionsbegriff gearbeitet und noch seltener wurden die so neu erschlossenen Kunstwerke in den Kirchen gezeigt (außer bei temporären Kunstausstellungen). Den dritten Weg hat nur eine kleine Gruppe am Rand der Kirche eingeschlagen, eine Gruppe, die aktuell immer mehr schrumpft (bzw. in den Ruhestand geht).

Seit den 60er-Jahren aber war die Theologie im Verhältnis zur Kunst von einer Not getrieben, die gewendet werden sollte. Die traditionellen Konzepte, Kunst als Illustration theologischer Einsichten und biblischer Geschichte(n) einzusetzen, war seit Jahrhunderten an ein Ende gekommen und man hatte es nicht gemerkt. Und plötzlich stand man da mit einer kirchlichen Kunst, die mit dem, was in der Kunstwelt geschah, nichts mehr zu tun hatte. Man war so in der eigenen Bubble befangen gewesen, dass man es lange Zeit gar nicht merkte. Es waren nur wenige, Grenzgänger am Rande der Kirche, die andere Positionen vertraten (etwa Paul Tillich).

Noch heute ist es so, dass man in der kirchlichen Presse (so es sie denn noch gibt) bei der Besprechung kirchlicher Künstler:innen oft die Bemerkung findet, diese seien international bekannte und renommierte Künstler:innen. Und wenn man das überprüft, dann muss man feststellen, dass sie in keinem der Kunstverzeichnisse der Welt auftauchen.



In den 60er-Jahren wurde einigen in der Theologie deutlich, dass dies kein haltbarer Zustand ist. Sie versuchten verschiedene Denkfiguren, um die Situation zu verbessern. Eine dieser Denkfiguren war, ob es nicht auch in der Kunst Formen gibt, die dem entsprechen könnten, was in der Theologie nur mit ganz anderen Worten formuliert wurde (so etwa Dorothee Sölle). Man suchte nach Gemeinsamkeiten. Konnte so etwas wie Betroffenheit, Tiefe, Ekstasis, Transzendenz eine Schnittstelle sein (so etwa Paul Tillich, Horst Schwebel, Günther Rombold)?

Alle diese Modelle der 60er und 70er Jahre lebten davon, dass sie die Hoffnung hatten, es gebe letztlich doch eine Einheit von Kunst und Religion, zumindest eine gemeinsame Schnittstelle, an der man ansetzen konnte. Aber entweder wurde dabei die Religion völlig konturlos und fluide oder die Kunst wurde letztlich doch wieder funktional.

Erst mit den Modellen der Postmoderne der 80er-Jahre wurde etwas denkbar, was einige wenige Theoretiker schon in den Jahrzehnten, Jahrhunderten davor überlegt hatten: Modelle der radikalen Differenz.³¹ Das waren Modelle, die Kunst und Religion je für sich selbst stehen lassen wollten, als wirklich eigenständige und für unterschiedliche Bereiche der Lebenswelt zuständige kulturelle Segmente. Kunst erwies sich für den Christenmenschen nicht dadurch als sinnvoll, weil sie Transzendenz, das Unbedingte oder die Ekstasis ausdrückte, sondern schlicht: weil sie Kunst war. Die Theologie und die Kirche sollte und musste sich für Kunst interessieren, weil sie das dem Menschen Eigentümliche war. Kunst und Kultur sind „die dem Menschen ursprünglich gegebene Verheißung dessen, was er werden soll“ (Karl Barth).³² Ebenso sollte auch die Kunst sich nicht auf das fokussieren, was einmal im Mittelalter oder im 19. Jahrhundert Religion war, sondern damit, wie sie sich heute versteht. Ein Dialog auf Augenhöhe – aber nicht, um Gemeinsamkeiten zu konstatieren, sondern um zu verstehen, was den jeweils anderen antreibt.

Scheitern

Diese Modelle der radikalen Differenz, so sehr sie in der Sache auch zutreffend sind und m.E. den einzig gangbaren Weg beschreiben, sind zurzeit gescheitert. Ihnen fehlen nicht nur jene charismatischen Vertreter, die es noch vor wenigen Jahren gab, wie etwa der Kunstpfarrer Paul Gräb aus Wehr-Öflingen³³, ihnen fehlt vor allem in der Breite der Kirche die Einsicht in die Notwendigkeit, sich auf die freie Kunst einzulassen. In einer Gesellschaft, die rasend schnell regrediert auf die Suche nach dem Eigenen (nach Bestätigungen ihrer Identität), ist auch in der Kirche die Begegnung mit dem radikal Fremden und nicht Integrierbaren nicht mehr das vordringliche Thema. Ich kenne nicht einmal eine Handvoll Theolog:innen, die wüssten, was in der Gegenwartskunst vor sich geht. Allen anderen erscheint es schlicht nicht mehr notwendig. Nun könnte man das auf die Kunst schieben und behaupten, diese mache sich selbst nicht mehr unentbehrlich. Aber so ist es nicht. Die Kunst, das Betriebssystem Kunst ist weiterhin außerordentlich differenziert und erkenntnisreich.



Madeleine Dietz, Balch 2017, 130x200 cm, Leinwand, Erde, schwarzes Pigment von Weinreben

Ich will aber auch nicht verschweigen, worin die Probleme des radikalen Differenzmodells in der Gegenwart liegen. In der Praxis ist die Kirche, sind die Gemeinden und ihr Personal in aller Regel mit funktionalen Kontexten beschäftigt. Kunst tritt für sie in den Blick, wenn etwas Visuelles zu bestimmten Bibeltexten gesucht wird, wenn ein christliches Thema illustriert werden soll oder, wenn ein Kirchengebäude ausgestattet werden soll. Das alles sind funktionale Kontexte und es scheint leichter, mit ihnen umzugehen, wenn man dann auf funktionale Kunst, also Religions-Design zurückgreift. Für Bibeltexte also auf solche Werke, die weiterhin biblische Motive bearbeiten, für theologische Themen solche Werke, die sich im gewünschten Sinn deuten bzw. gebrauchen lassen, für Kirchengebäude Kunstwerke oder Werke des Kunsthandwerks, die der Gemeinde zur Selbstvergewisserung dienen können und sollen. Den Gedanken, dass die Begegnung mit Kunst nicht nur der Illustration vorgängiger Texte dienen könnte, stellt sich nicht (mehr).

Das ist aber eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung. Auch außerhalb der Kirchen wird Kunst seit zwanzig Jahren zunehmend funktional bestimmt: Kunst dient in der Werbung, Kunst dient in der Politik, Kunst dient zum Lifestyle (ein Trend, den Theodor W. Adorno freilich der Kultur bereits seit über 100 Jahren zuschrieb). Wenn in der Kunst etwas zu dieser Funktionalisierung quer steht, wird es als Ästhetizismus, als *l'art pour l'art* denunziert. Dabei entfaltet Kunst ihre wahre Sprengkraft, ihr ganz Besonderes erst dort, wo sie den funktionalen Zuschreibungen entkommen ist. Es lohnt sich in diesem Zusammenhang, noch einmal die entsprechenden Überlegungen von Jacques Rancière zu lesen.³⁴ Jacques Rancière unterscheidet drei „Regime“ mit Kunst umzugehen und exemplifiziert seine Überlegungen am Beispiel der Farbe: „In einem ethischen Regime wird die Farbe oft mit einem symbolischen Wert assoziiert. Im Regime der Repräsentation wird sie in der Hierarchie der Zeichnung untergeordnet. Das ästhetische Regime bricht mit dieser Unterordnung des kolorierten Stoffes unter die gezeichnete Form. Dabei modifiziert es die sinnliche Wahrnehmung der Farbe selbst ... [Die Farbe] tendiert dazu, eine Realität an sich zu werden, ein Ereignis des Stoffes. Sie gilt für sich selbst“.³⁵

Und dennoch zeichnet sich gesamtgesellschaftlich ab, dass diese Überlegungen zumindest zurzeit eine immer geringere Rolle spielen. Und das gilt im besonderen Maße für die Christenheit und die Kirchen, weil in ihnen eine andere Haltung zur Kunst als die mittelalterliche niemals wirklich durchgesetzt hat.

Auf-Bruch

Helfen könnte nur eine grundlegende Änderung der Theologie und der kirchlichen Lehre im Blick auf die ausdifferenzierten Bereiche der Lebenswelt, wenn sie sich nicht mehr als ethische Belehlerin der Welt (vor allem in politischen Fragen) versteht, wenn sie nicht mehr von ihrer hohen Warte einer moralischen Instanz urteilt, sondern eine Kultur der Aufmerksamkeit pflegt. Wenn sie anerkennt, dass nicht alles auf der Welt ihrem Wert-Urteil unterliegt, sondern vieles der religiösen Urteilsbildung vorgängig ist oder sogar außerhalb ihrer Urteilsbildung liegt, weshalb man sich in diesen Fragen auf die Charismen innerhalb der ausdifferenzierten Bereiche verlassen muss. Man muss ihnen zuhören.

Früher fand ich einmal die Überlegung von Thomas Erne produktiv, dass es darum geht, religiöse Erfahrungen mit (vorgängigen) ästhetischen Erfahrungen zu machen.³⁶ Heute sehe ich auch das als einen Schritt hin zur Funktionalisierung der Künste, ein weiteres „um zu“. Das hilft der Kunst nicht, sondern verunklart, was sie für uns leistet. Es geht nicht darum, was schon wieder der Religion helfen soll, sondern um etwas, was neben der Religion, neben der Kirche, neben allen anderen Bereichen der Lebenswelt steht.³⁷



Eine theologische Kultur der Aufmerksamkeit würde einen Schritt weitergehen und sich von dieser Funktionalisierung lösen. Sie fragt nach Eigenwerten – nicht nur der Kunst oder der Kultur, auch des Rechts und anderer ausdifferenzierter Bereiche der Lebenswelt. Sie würde von einem Aktivismus-Modus, der die evangelische Kirche der Gegenwart dominiert wie kaum etwas anderes, wechseln in einen Rezeptions-Modus – nicht im Sinne der der Passivität, sondern der Aufnahmebereitschaft für das, was in der Welt – in Kunst, Kultur, Recht – geschieht. Eine Theologie der Aufmerksamkeit lebt vom Reichtum der Welt, aber nicht vom Gold und Geld, sondern den kulturellen Errungenschaften der Menschen, von den frühesten Bildern bis in die Kunst der Gegenwart.

Anmerkungen

- ¹ Schwebel, Horst (1968): Autonome Kunst im Raum der Kirche. Hamburg.
- ² Marti, Kurt (1958): Christus, die Befreiung der bildenden Künste zur Profanität. In: Evangelische Theologie, H. 8, 371–375.
- ³ Barth, Karl (1978): Ethik 2. Vorlesung Münster WS 1928/29, Bonn, WS 1930/31. Zürich: Akademische Werke, 4/2).
- ⁴ Belting, Hans (1990): Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 8. Aufl. München, 2020.
- ⁵ Ähnlich wie auch die Idee der autonomen Ästhetik bereits in den Libri Carolini Karls des Großen angelegt war, aber nicht gesellschaftliche Wirklichkeit wurde. Vgl. dazu Eco, Umberto (1995): Kunst und Schönheit im Mittelalter. 3. Aufl. München, S. 159. "Die Ästhetik der Libri Carolini ist eine Ästhetik des unmittelbar Sichtbaren, und sie ist zugleich eine Ästhetik der Autonomie des Werkes der bildenden Kunst."
- ⁶ Buderath, Bernhard; Makowski, Henry (1983): Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei. München.
- ⁷ Vgl. dazu Boehm, Gottfried (1978): Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Gadamer, Hans-Georg; Boehm, Gottfried (Hg.): Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften. Frankfurt am Main, S. 444–471. Sowie Bächtli, Oskar (1984): Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern. Darmstadt.
- ⁸ Noch dramatischer ist das, wenn zum Beispiel bei neuzeitlichen Weihnachtsbildern so getan wird, als würden diese biblische Geschichten visualisieren. In aller Regel basieren sie aber auf viel späteren außerkanonischen Texten oder gar auf den Visionen der Hl. Birgitta von Schweden aus dem 14. Jahrhundert.
- ⁹ Brandmüller, Walter (2010): Kunst - Kult - Kirche. In: Seblatnig, Heidemarie (Hg.): Hetzendorf und der Ikonoklasmus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wien, 95ff.
- ¹⁰ Wunn, Ina (2000): Religion und steinzeitliche Kunst. Die Höhlenmalerei als Spiegel der jungpaläolithischen Geisteswelt. In: Zeitschrift für Religionswissenschaft, H. 8, S. 193–211, hier S. 210: „Es gibt keinerlei wie auch immer gearteten Hinweise auf religiöse Praktiken des Jungpaläolithikers in der Höhlenmalerei. Weder Zauberer noch Schamanen wurden abgebildet, es fanden keine jagdmagischen Rituale statt und auch nicht die Auseinandersetzung zwischen totemistischen Clänen. Sämtliche diesbezüglichen Aussagen beruhen einerseits auf einer fehlerhaften Deutung der Fakten, andererseits aber auf traditionellen Vorstellungen von vorgeschichtlicher Religion, die heute als überholt gelten müssen“.
- ¹¹ Wunn / Urban / Kleinn (2015): Götter - Gene - Genesis. Die Biologie der Religionsentstehung. Berlin
- ¹² Jonas Breuers: Chipped Stones: What they are and how they can help understand Göbekli Tepe, 5. Juli 2023, <https://www.dainst.blog/the-tepe-telegrams/2023/07/05/chipped-stones-what-they-are-and-how-they-can-help-understand-gobekli-tepe/>

-
- ¹³ Ars Technica (2016): Incredible discovery of intact female figurine from neolithic era in Turkey. Online verfügbar unter <https://arstechnica.com/science/2016/09/amazing-intact-statue-of-a-woman-unearthed-at-the-neolithic-city-of-catalhoyuk-in-turkey/>.
- ¹⁴ Adorno, Theodor W. (2016): Ästhetische Theorie. 6. Aufl. Frankfurt am Main. S. 11.
- ¹⁵ Ebd. Theorien über den Ursprung der Kunst. Exkurs, S. 480ff. Vgl. dazu Angehrn, Emil (2021): Theorien über den Ursprung der Kunst. In: Eusterschulte, Anne; Tränkle, Sebastian (Hg.): Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Berlin, Boston, S. 233–240.
- ¹⁶ Brumm, Adam et al. (2021): Oldest cave art found in Sulawesi. In: Science advances, Jg. 7, H. 3.
- ¹⁷ Vgl. Mertin, Andreas (2013): Am Anfang. Chauvet und die Folgen. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 15, H. 81. Online verfügbar unter <http://www.theomag.de/81/am422.htm>. Dieser Beitrag entstand lange vor der Entdeckung der Bilder auf Sulawesi.
- ¹⁸ Man müsste auch einmal über den Prozess nachdenken, wie das Ganze abgelaufen sein soll. Wollten Menschen, die magisch dachten, es nun auch mit Bildmagie versuchen – obwohl sie Bilder noch gar nicht kannten? Ist es nicht viel wahrscheinlicher, dass es zunächst die Bilder gab und ihnen dann sekundär rituelle oder magische Zuschreibungen zugeordnet wurden? Und insoweit sich diese rituellen Nutzungen für die Gruppe als sinnvoll erwiesen, wurden sie ausgebaut und kultiviert.
- ¹⁹ Aber auch hier ist vieles umstritten, oft sind es erst die Nachzeichnungen der Forscher, die dann anthropomorphe Gestalten sichtbar werden lassen.
- ²⁰ Bazon Brock, Videokommentar zur documenta IX.
- ²¹ Vgl. dazu den englischen Wikipedia-Artikel https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seated_Scribe
- ²² Berlejung, Angelika (1998): Kultische Küsse. Zu den Begegnungsformen zwischen Göttern und Menschen. In: Die Welt des Orients, Jg. 29, S. 80–97.
- ²³ Schroer, Silvia (1987): In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament. Göttingen.
- ²⁴ Dohmen, Christoph (1987): Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament. 2., durchges. u. um e. Nachw. erw. Frankfurt am Main (Bonner biblische Beiträge, 62).
- ²⁵ Moormann, Eric M. (2021): The Murals of the Synagogue at Dura Europos as an Expression of Roman Koine. In: Haug, Annette; Lauritsen, Michael Taylor (Hg.): Principles of Decoration in the Roman World: S. 141–162.
- ²⁶ Dazu immer noch interessant Bredekamp, Horst (1975): Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt am Main.
- ²⁷ L. Ferry, Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie. Stuttgart 1992. S. 26.
- ²⁸ Vgl. dazu schon früh Morel, J. (1975): Säkularisierung und die Zukunft der Religionen. In: Hanf, Theodor (Hg.): Funk-Kolleg sozialer Wandel. Frankfurt/M., S. 237–254.
- ²⁹ Prolingheuer, Hans (2001): Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz. Berlin.
- ³⁰ Mertin, Andreas (1999): Holzwege. Zum Verhältnis von Theologie und Ästhetik in der Postmoderne. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 1, H. 1. <http://www.theomag.de/01/am6.htm>.
- ³¹ Vgl. u.a. Grözinger, Albrecht (1987): Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der praktischen Theologie. München.
- ³² Barth, Karl (1928): "Die Kirche und die Kultur" in: ders., Die Theologie und die Kirche. Ges. Aufsätze, Bd. 2, München, S. 368.
- ³³ Gräb, Paul (2001): Kunst und Kirche. Getrennte Wege - gemeinsame Wege. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 3, H. 9. Online verfügbar unter <http://www.theomag.de/09/pg1.htm>. Sowie Mertin, Andreas (2019): Paul Gräb (1921-2019). In Memoriam. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 21, H. 118. Online verfügbar unter <https://www.theomag.de/118/am663.htm>.
- ³⁴ Mertin, Andreas (2012): Die Politik der Ästhetik. Ein Versuch, von Jacques Rancière zu lernen. In: tà katoptrizómena - Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Jg. 14, H. 75. <http://www.theomag.de/75/am379.htm>.
- ³⁵ Rancière, Jacques (2008): Ist Kunst widerständig? Berlin: Merve-Verlag (Internationaler Merve-Diskurs, 310), S. 37-90, hier S. 44.
- ³⁶ Vgl. Erne, Thomas (1998): Vom Fundament zum Ferment. Religiöse Erfahrung mit ästhetischer Erfahrung. In: Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Eveline Valtink (Hg.): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute. München: Fink, Wilhelm, S. 283–295.
- ³⁷ Vgl. dazu Katl Barth, Ethik, a.a.O.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Mertin, Andreas: Kunst und Religion in der Gegenwart. Plädoyer für eine Begegnung auf Augenhöhe. tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 146 – Kunst Religion Israel, erschienen 01.12.2023 - <https://www.theomag.de/146/am814.pdf>