

Johannes Stückelberger

Kirche und Bild

Vortrag, gehalten im Rahmen des 45. Studienkurses des Arbeitskreises Kirche und Sport der Evangelischen Kirche in Deutschland zum Thema „Ins Bild gesetzt – die Macht der Bilder in Kirche und Sport“ am 22. Februar 2015 in Sils-Maria, Schweiz.

Einführung

Der Titel der Tagung lautet: „Ins Bild gesetzt – die Macht der Bilder in Kirche und Sport“. Mein Part ist die Diskussion der Frage, welches Verhältnis die Kirchen zum Bild entwickelt haben. Ich bin gebeten, das Verhältnis der christlichen bzw. evangelischen Kirchen zum Bild grundsätzlich zu erörtern, unter Berücksichtigung sowohl historischer Spannungsfelder als auch der notwendigen Neupositionierung der Kirche im Kraftfeld der Kunst der Moderne. Die Ausschreibung nennt folgende Themen, die – mit Blick auf das Gesamtprogramm – in den Zuständigkeitsbereich meines Vortrags gehören:

1. Das Verhältnis von Christentum und Bild ist spannungsreich und ungeklärt. Die Bedeutung und Bewertung des Bildes hat sich in der Geschichte der Kirche verändert. Bilderverehrer standen Bilderstürmern gegenüber.
2. Der Streit um das Bild war mit ein Thema des Konflikts zwischen den Reformierten und den Lutheranern.
3. In der Moderne und Postmoderne ist das Bild nicht mehr die Magd der Theologie, hat nicht mehr primär pädagogische Funktion. Vielmehr wird dessen Autonomie betont. Für die Kirche gilt es ein neues Verhältnis zum Bild zu entwickeln.

Ich werde nicht auf alle Themen eingehen können. Als Kunsthistoriker stelle ich das Bild ins Zentrum meiner Argumentationen. Über das biblische Bilderverbot sowie über die theologischen Debatten zum Bild, wie sie im Rahmen der wiederholten Bilderstreite geführt wurden, werde ich nicht sprechen, ebenfalls nicht über die theologischen Diskussionen über das Verhältnis von Kirche und autonomer Kunst. Die drei obigen Fragen modifiziere ich auf die Weise, dass sie mir erlauben, sie mit Bildern zu beantworten. Die Themen meines Vortrags sind:

1. Wie verändern sich Bedeutung, Bewertung, Gestalt und Inhalt der Bilder infolge der Reformation? Was zeichnet den Umgang des Protestantismus mit den Bildern aus? Hier werde ich auch auf die unterschiedlichen Bildauffassungen der Reformatoren eingehen (Kapitel 1 und 2).
2. Wie steht es um das Verhältnis von Kirche und Bild heute? Hier interessiert mich nicht nur, welcher Platz heute dem Bild in den Kirchen zukommt, sondern auch, welche Rolle die Kirche in der zeitgenössischen Kunst spielt (Kapitel 3 und 4).
3. Zum Schluss erlaube ich mir, von der Rolle des Kunsthistorikers zu der des Mitarbeiters eines Instituts für Praktische Theologie zu wechseln und kurz zu skizzieren, wie ich das Verhältnis von Kirche und Bild heute und für die Zukunft sehe (Kapitel 5).

1. Protestantische Bildkritik

Es gibt das hartnäckig sich haltende Missverständnis, Bilder würden im Protestantismus keine Rolle spielen. Sicher kann man sagen, die protestantische Kirche sei primär eine Kirche des Wortes und nicht des Bildes, doch bedeutet das nicht, dass der Protestantismus die Bilder verabschiedet hat. Deren anhaltende Präsenz insbesondere in evangelisch-lutherischen

Kirchen, die Bebilderung reformatorischer Bibeln oder die reichen Bildausstattungen, die viele protestantische und darunter auch reformierte Kirchen im 19. und 20. Jahrhundert erhielten, beweisen das Gegenteil. Auch für den privaten Gebrauch gibt es in protestantischen Gebieten eine reiche Produktion an religiösen Historienbildern. Was sich aber gewandelt hat, sind die Funktionen, die der Protestantismus den Bildern zuweist. Das soll hier diskutiert werden, einerseits an Kunstwerken, die von protestantischen Künstlern für den freien Markt beziehungsweise für das Museum geschaffen wurden, andererseits an Kunst, die die protestantische Kirche als Auftraggeber hat. Doch beginnen wollen wir damit, dass wir uns kurz vergegenwärtigen, was die Reformatoren zur Funktion von Kunst sagen.

Alle Reformatoren haben sich zur Bilderfrage geäußert. Sie kamen angesichts der Bilderstürme gar nicht darum herum und mussten dazu Stellung beziehen. Dabei lässt sich feststellen, dass keiner – mit Ausnahme von Karlstadt – die Bilder an sich verbot, sondern nur deren Verehrung. Auch die Bilderstürme der Reformationszeit dürfen nicht als Ausdruck eines generellen Bilderverbotes gedeutet werden. Neben dem, dass sie vor allem politische und soziale Hintergründe hatten, galten sie ausschliesslich den Bildern als Gegenständen der Anbetung. Für Luther liegt der Missbrauch nicht bei den Bildern, sondern allein bei deren Benutzern. Die Bilder bezeichnet er als *Adiaphora*, als etwas, das weder gut noch böse ist und das man deshalb auch nicht zu verbieten braucht. Es reiche nicht, äussere Bilder abzutun, solange man im Herzen voller Götzen sei. Man müsse das Volk dazu bringen, dass es kein Vertrauen mehr in die Bilder habe. Habe das Wort aber die inneren Bilder gereinigt, dann könne man die äusseren Bilder ruhig bestehen lassen, umso mehr, als Bilder auch sehr nützlich sein können: als anschauliche Zeichen, die uns zurückverweisen auf das Wort, als Gedenk- und Zeugnisbilder, als Historienbilder, als Illustrationen der im Wort überlieferten Taten Gottes.

Auch für Zwingli sind die Bilder nicht an sich böse, sondern nur, wenn sie zum Götzendienst verleiten. Was den Umgang mit ihnen in der Kirche betrifft, ist er jedoch skeptischer als Luther. Das Argument der Altgläubigen, sie hätten nicht die realen Bilder verehrt, sondern nur deren Urbilder, die Heiligen, konnte er nicht glauben und verbot deshalb die Bilder in Kirchen generell. Ausserhalb der Gotteshäuser jedoch tolerierte er sie, ja waren sie ihm durchaus willkommen, als Geschichtsbilder, die der Verdeutlichung der biblischen Geschichten dienen. Auch Glasfenster in Kirchen akzeptierte er, schon allein aus pragmatischen Gründen, aber auch, weil sie nicht der Verehrung dienten.

Wie Zwingli verbannte auch Calvin die Bilder aus den Kirchen, aus Angst und auf Grund der realen Einschätzung, sie könnten weiterhin für die Idolatrie missbraucht werden. Doch gegen das Bild an sich mochte auch er nichts einwenden. Bildhauerei und Malerei bezeichnet er als Geschenke, sofern die Künstler sie rechtmässig gebrauchen und nur das malen, was unsere Augen fassen können. Explizit erlaubt er Darstellungen von Geschichten und Geschehnissen, die der Belehrung und Ermunterung dienen. Auch körperliche Bilder und Gestalten ohne Bezug auf alles Geschichtliche lässt er gelten, auch wenn er deren Nutzen, ausser dass sie ergötzen, weniger einsieht.

Fazit: Alle Reformatoren lehnen das Bild als Gegenstand der Verehrung ab, sie heissen es aber willkommen als Medium, das, in Begleitung des Wortes, die biblischen Geschichten vergegenwärtigt. Die Bilder verlieren im Protestantismus ihre Funktion als Bilder der Anbetung und bekommen eine neue Funktion als Historienbilder. Von ihnen geht keine Heilswirkung mehr aus, vielmehr dienen sie der Illustration des Wortes.

2. Protestantische Bilder

Die neue Funktion der Bilder im Protestantismus hatte neue Bildinhalte zur Folge. Darstellungen von Heiligen sowie die im Spätmittelalter beliebten, der Andacht dienenden

Bildtypen wie “Maria mit Kind”, “Heilige Familie”, “Anna selbdritt”, “Christus als Schmerzensmann” oder “Pietà” verschwanden und wurden – jedenfalls im Umkreis Luthers – ersetzt durch Darstellungen von Taufe, Abendmahl und Predigt, durch Bilder des Guten Hirten, von Jesus als Kinderfreund oder dem Beruf als Gottesdienst. Ein eigentlich reformatorisches Programmbild, das grosse Verbreitung fand, ist das Bild “Gesetz und Gnade”, ein Lehr- und Merkbild, das Luthers Lehre von der Rechtfertigung des sündigen Menschen vor dem Gesetz allein durch die Gnade Gottes und durch den Glauben an den gekreuzigten Christus illustriert.

Neben diesen Programmbildern hat der Protestantismus eine Fülle von Darstellungen der biblischen Geschichten hervorgebracht. Viele reformierte Bibelausgaben wurden reich bebildert, angefangen bei der Zürcher Bibel von 1531 mit 198 Textillustrationen, unter anderem von Hans Holbein d. J., über die Merian Bibel von 1630 mit 232 Bildern bis zur Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld von 1860 mit 240 Bildern. Unter den protestantischen Künstlern der Neuzeit gibt es nicht wenige, die einen wesentlichen Teil ihrer Bildproduktion dem religiösen Historienbild widmeten.

Einer von ihnen ist Rembrandt. Dass er zum Inbegriff eines protestantischen Künstlers wurde, hängt wesentlich mit seiner Auffassung des religiösen Bildes zusammen. Rembrandt hat keine Andachtsbilder geschaffen – was nicht ausschliesst, dass man sich in seine Bilder vertiefen kann –, vielmehr interessieren ihn die biblischen Erzählungen, die er, vergleichbar einer Predigt, in seinen Bildern deutet und interpretiert. Mit manchen biblischen Gestalten wie etwa dem David oder dem Tobias, hat er sich immer wieder beschäftigt und versucht, ihre Geschichte als Ganzes zu erfassen. Rembrandt ist dabei nie dogmatisch, vielmehr stellt er die biblischen Geschichten in ihrer Dialektik, in ihrer Spannungsgeladenheit, oft auch in ihrer Geheimnishaftigkeit dar. Und er bleibt ganz und gar im Hier und Jetzt. In seiner Darstellung der Heimkehr des Verlorenen Sohnes interpretiert er die Geschichte nicht als Gleichnis für die gütige Aufnahme des Menschen durch Gott im Jenseits, sondern als Bild der Liebe, die der leibliche Vater dem Sohn im Diesseits entgegenbringt. Rembrandt deutet die biblischen Geschichten als Erzählungen von Gotteserfahrungen im alltäglichen Leben.

Ebenfalls urprotestantische Kunst schuf Caspar David Friedrich an der Wende zur Moderne. Als er 1808 in seinem Atelier ein für die Hauskapelle eines privaten Auftraggebers bestimmtes Altarbild, den sogenannten Tetschener Altar, der Öffentlichkeit präsentierte, entbrannte ein Kunststreit, der im Wesentlichen der Frage galt, ob ein Landschaftsbild als Altarbild zulässig sei. Der Kunstkritiker Basilius von Ramdohr verneinte dies vehement und forderte für ein religiöses Bild biblische Gestalten. Der Künstler verteidigte sich, indem er auf die hinter dem Berg untergegangene Sonne hinwies und sie als „Bild des ewigen allbelebenden Vaters“ deutete. Ein Landschaftsbild als Gottesbild? Friedrich konnte sich für diese Auffassung auf seinen Freund, den Theologen Friedrich Schleiermacher berufen, der in seiner 1799 erschienenen Schrift „Über die Religion“ die Ansicht vertrat, die Anschauung des Universums sei der tragende Akt der Religion. Der unsichtbare Gott, so Friedrichs Argument, ist nur durch seine Schöpfung zu erkennen. Ihr soll der Künstler sich zuwenden, wenn er von Gott erzählen will. Um zu einer solchen Lektüre hinzuführen, versah er das Bild mit einem Holzrahmen, in dem Symbole wie das Auge Gottes, Weintrauben und Kornähren erscheinen.

Friedrichs Auffassung des religiösen Bildes ist insofern neu und revolutionär, als sie kein biblisches Motiv mehr verlangt. Das hat zur Folge, dass das Bild mehrdeutig wird. Für viele Betrachter ist der Tetschener Altar, der bezeichnenderweise oft ohne Rahmen abgebildet wird, ein reines Landschaftsgemälde, andere ahnen vielleicht den religiösen Gehalt, deuten diesen jedoch naturreligiös und bringen ihn nicht mit christlicher Religiosität zusammen. Ob das Bild ein religiöses Bild ist, hängt wesentlich von der Bereitschaft des Betrachters ab, es als solches zu lesen. Das gilt für viele moderne Bilder, dass sie nicht unmittelbar als religiöse Bilder zu erkennen sind, was aber nicht ausschliesst, dass sie als solche gedeutet werden können. Die Gottesbilder, die sie vermitteln, sind latente Gottesbilder. Hat man dies einmal begriffen,

entdeckt man in der modernen Kunst eine Fülle von religiösen Bildern. Das Phänomen der latenten Gottesbilder ist zunächst ein protestantisches Phänomen. Es setzt voraus, dass man die Säkularisierung akzeptiert, das heisst, dass man bereit ist, anzunehmen, dass man Gott auch ausserhalb des kirchlichen Deutungsrahmens begegnen kann, womit sich die katholische Kirche bis weit ins 20. Jahrhundert schwer tat.

Diese Auffassung liegt auch van Goghs Verständnis des religiösen Bildes zugrunde. In einem Briefwechsel mit Emil Bernard von Ende 1889, in dem die beiden Künstler über Möglichkeiten und Anforderungen einer modernen religiösen Kunst debattieren, vertritt van Gogh die Ansicht, religiöse Themen müssten heute ganz ohne Rückgriff auf biblische Motive dargestellt werden. Mit Bezug auf die Bilder „Der Park der Irrenanstalt St. Paul“ und „Aufgehende Sonne über Getreidefeld“ schreibt er: „Ich beschreibe Dir diese beiden Bilder, um Dir wieder zu zeigen, dass man die Impressionen des Angstgefühls auch geben kann, ohne gleich geradenwegs auf das historische Gethsemane loszusteuern, und um ein tröstliches und sanftes Motiv zu bringen, man nicht die Personen aus der Bergpredigt darstellen muss.“ Für van Gogh ist in dem, was der Augensinn erfassen kann, ist in den „sensations modernes possibles communes à nous tous“, wie er sie nennt, das Übersinnliche mitenthalten. Oder umgekehrt formuliert: seiner Ansicht nach müssen religiöse Bilder auf dem Sicht- und Berührbaren basieren. So ist es nicht falsch, wenn man ein Bild wie den „Olivenhain“ mit der Erzählung in Verbindung bringt, wie Jesus die Nacht vor seinem Tod betend im Garten Gethsemane verbrachte. Auch wenn Jesus auf dem Bild gar nicht dargestellt ist, so vermittelt dieses Empfindungen, die dem, was Jesus erlitt, nahekommen: Erde wie Himmel sind in Aufruhr und kämpfen miteinander. Der Boden – metaphorisch gesprochen – hadert und ruft: Lass diesen Kelch an mir vorübergehen.

Fazit: 1. Der Protestantismus bringt Bilder hervor, deren Funktion darin besteht, dass sie Textexegese betreiben. Das Bild wird, neben der Predigt, ein Medium der Auslegung der biblischen Schriften. Das heisst aber nicht, dass sie zur blossen Illustration werden und ohne den Text, auf den sie sich beziehen, nicht verstanden werden können. Die Bilder Rembrandts versteht man auch ohne Text, weil sie uns die biblischen Ereignisse als Alltagsereignisse vor Augen führen und zeigen, wie die Menschen – und damit sind wir als Betrachter mit gemeint – darauf reagieren. 2. Protestantische Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts schaffen es, Religion und Moderne miteinander zu versöhnen, indem sie nicht auf Distanz zur Moderne gehen, sondern den latenten Spuren von Religion in unserer säkularisierten Gesellschaft nachspüren.

3. Bilder in protestantischen Kirchen

Dass protestantische Künstler seit der Reformation religiöse Bilder nicht mehr primär für die Kirche schufen, sondern für einen Privatmarkt beziehungsweise für das Museum, schliesst nicht aus, dass immer wieder auch Kunst für protestantische Kirchen entstand. Insbesondere im 19. und 20. Jahrhundert erhielten viele protestantische Kirchen eine künstlerische Neugestaltung. Auch für die Reformierten sind Bilder in Kirchen seither kein Tabu mehr. Drei Beispiele aus der Schweiz seien hier kurz vorgestellt.

Die kleine spätgotische Dorfkirche in Pratteln bei Basel erhielt 2010 fünf neue Chorfenster, die von den beiden Basler Künstlerinnen Claudia und Julia Müller entworfen und vom Glasstudio Derix in Taunusstein ausgeführt wurde. Über die fünf Fenster erstreckt sich ein abstraktes und gleichzeitig sinnbildlich lesbares Farbenpanorama. Die blauen und grünen Farbtöne, die im unteren Bereich der Fenster vorherrschend sind, lassen sich lose als Wasser und Erdboden bzw. als Wiese interpretieren, die helleren Lila- und Beigetöne darüber als Luft. Es stellt sich das Bild einer Landschaft ein, über der eine riesige rot-gelbe Wolke schwebt, die man geneigt ist, als Anspielung auf die Wolke oder Feuersäule zu deuten, die

dem Volk Israel auf seinem Weg durch die Wüste voranging, und die zum Zeichen für die Gegenwart Gottes wurde. Die Kirche wird mit dieser Wolke als Ort einer besonderen Nähe Gottes interpretiert.

Diesem Farbpanorama schrieben die Künstlerinnen mit Schwarzlot eine ‚a-logische Komposition‘ ein, bestehend aus sieben Gegenständen oder Situationen. Wir sehen eine Henne mit drei Küken, ein Paar, ein Meer von Blüten, Werkzeuge, eine Flöte, das Zeichen X sowie eine Kiste mit einem Totenkopf drin. Die Motive nehmen Bezug auf Lebensthemen: Themen wie Geburt, Liebe, Natur, Arbeit, Kunst oder den Tod. Und dies alles wird durchwirkt von Unbekanntem und Unvorhergesehenem, worauf das X hindeutet, das gleichzeitig als Monogramm Christi gelesen werden kann. Mit diesen Motiven wird auf Themen verwiesen, wie sie speziell in der Kirche ihren Platz haben. Wichtige Ereignisse wie Taufe, Hochzeit, Beerdigung werden hier gefeiert. Die Kirche bekennt sich zur Bewahrung der Schöpfung. Die Kirche versammelt Leute, die in einem Beruf stehen. Und die Künste, insbesondere in Form der Musik, haben darin einen besonderen Platz. Und das alles wird an dem Ort in der Perspektive von Jesu Leben reflektiert. Alle diese Motive stehen ausserdem in einer Beziehung zur Gegenwart und zur belebenden Energie Gottes.

Die Arbeit lässt unterschiedliche Wahrnehmungen zu: aus der Distanz sieht man das grosszügige Farbpanorama, aus der Nähe kann man sich in die Zeichnungen mit ihrer vielschichtigen Symbolik vertiefen. Die Geschwister Müller haben bewusst auf eine herkömmliche christliche Ikonografie verzichtet. An deren Stelle arbeiten sie mit Motiven, von denen man nicht im vornherein schon weiss, wofür sie stehen, wie bei herkömmlichen christlichen Symbolen. Die Pratteler Motive sind Motive, die aus dem Leben genommen sind. Keine Rätselzeichen, sondern Zeichen, die leicht lesbar sind. Doch die Verbindung mit dem, was sonst in dieser Kirche passiert, müssen wir selber herstellen. Die Fenster fordern uns heraus, die christliche Botschaft neu zu deuten. Letzteres ist ein typisch reformiertes Element, indem es die Kirche als Ort charakterisiert, an dem immer wieder neu gerungen wird um das, was uns das Evangelium in der heutigen Zeit zu sagen hat. Nach reformiertem Verständnis ist die Kirche stetig zu reformieren: „ecclesia reformata et semper reformanda“.

Das Gemeindehaus Stephanus in Basel erhielt 2001/02 eine Neugestaltung. Die Gemeinde wünschte, dass nicht nur – wie bisher mit einem grossen Kreuz, das im Blickpunkt der Gottesdienstbesucher an der grossen Querwand hinter dem Abendmahlstisch hing – Karfreitag thematisiert, sondern auch Ostern sichtbar werde. Der liturgische Weg von Karfreitag zu Ostern war die Aufgabenstellung für einen Wettbewerb. Der Künstler Markus Müller realisierte ein monumentales Intarsienbild aus dicken, bündig in die Wand eingelassenen Tannenbrettern, das eine Architekturillusion zeigt. Zwischen zwei Hüttchen hindurch führt ein Weg am Kreuz vorbei auf Ostern hin. Das Kreuz von der alten Ausstattung ist noch da, doch wurde es zur Seite gerückt, der Weg führt an ihm vorbei auf eine helle Öffnung hin, die als Metapher für Ostern steht. Müller interpretiert Ostern als helle Mitte, als Öffnung, als Durchgang, als Durchbruch, so auch der Titel seiner Arbeit. Die inhaltliche Absicht der Arbeit ist es, als Bild des Osterfestes im wörtlichen Sinn eine Perspektive zu zeigen. Einen auffallenden Kontrast zur Verheissung und Sicherheit der Osterperspektive bildet die Fragilität und Ärmlichkeit der Architekturillusion. Notdürftig zusammengezimmert aus rohen, ungehobelten, verwaschenen Brettern, wirkt der Ort wie ein Bauplatz. Liest man das Bild als Metapher für die Kirche, so stellt sich die Kirche von heute dem Künstler, im Unterschied zur schlichten, aber grosszügigen Architektur der fünfziger Jahre, als Bauplatz dar, als Ort, wo vieles im Umbruch ist. Doch stimmt das Bild keineswegs pessimistisch. Es enthält die Verheissung, dass die Kirche nicht untergehen wird, da sie einen Schatz, einen geistigen Reichtum verwaltet, der zwar in Vergessenheit geraten, der jedoch nicht verloren gehen kann. Die zwei fenster- und türenlosen Hüttchen im Bild wirken wie Schatzkammern, in denen etwas Besonderes verwahrt wird, das für unsere Augen unsichtbar bleibt, dessen Nähe wir jedoch spüren. Zum Wand bild kam ein zweites Element hinzu. Als Thema eines

zweiten Wettbewerbs wählte man die Darstellung der wechselnden Farben der Kirchenjahreszeiten, ein Thema, das traditionellerweise seinen Ort in der Paramentik hat, das man im Stephanus jedoch mit einer farbigen Gestaltung der Fenster verbinden wollte. Die Düsseldorfer Künstlerin Katharina Grosse schlug vor, die Aufgabe statt mit farbigen Scheiben mit künstlichem Licht zu lösen. Ihre Arbeit besteht aus einem unter der Empore installierten Bühnenscheinwerfer, mit dem sich mit Hilfe von Farbfiltern, je nach Sonntag im Kirchenjahr, ein grüner, roter, violetter oder weisser Lichtkegel auf die Südwand sowie einen Teil der Stirnwand projizieren lässt. Das farbige Licht schafft im Gottesdienstraum eine wechselnde Atmosphäre. Und schliesslich beauftragte man Markus Müller noch mit einer neuen Vorplatzgestaltung. Das Ziel war es hier, den Platz, der seit 1952 durch die grösser gewordenen Bäume und Sträucher, durch Einzäunungen, das Aufstellen von Blumenkisten sowie zusätzliche Bänke in seinem Erscheinungsbild kontinuierlich kleiner geworden war, wieder stärker zu öffnen. Ein zweites Anliegen lautete, den Platz stärker als Kirchenvorplatz erkennbar zu machen. Markus Müller installierte am Rande des Platzes, dem Haupteingang gegenüber, ein grosses Drehkreuz, eine Symbol, welches vielfältige Assoziationen weckt: Drehkreuz auf einer Viehweide, Drehtür eines Kaufhauses, Kompassnadel, Kreuz Jesu. Nicht zuletzt dient es den Kindern im Quartier als Karussell. Ein zweites Element, das den Platz als Kirchenvorplatz auszeichnet, ist die Leuchtschrift „Kirche“ über dem Haupteingang. Markus Müller reagiert damit auf die Situation, dass das Gemeindehaus nicht ohne weiteres als kirchliches Gebäude, geschweige denn als Kirche zu erkennen ist. Mit der Leuchtschrift lädt der Künstler die Kirche von heute ein, selbstbewusster aufzutreten und doch nicht aggressiv. Als Farbe wählte er ein verhaltenes Kobaltblau.

Auch die reformierte Kirchgemeinde Stäfa am Zürichsee wählte als Ort für eine künstlerische Intervention den Kirchenvorplatz, bzw. den Platz, der durch ein 2007 neu errichtetes Kirchgemeindehaus zwischen diesem sowie der Kirche und dem Pfarrhaus entstanden war. Barbara Mühlefluh realisierte eine Arbeit, der sie den Titel „Meeting“ gab. Am Rand des Platzes, da, wo dieser in den benachbarten Schulplatz und den öffentlichen Weg zum Friedhof übergeht, sind gelb drei Parkfelder markiert. Eigentlich ist der Platz autofrei, doch macht man offenbar hier für jemanden eine Ausnahme. Sind dies die Pfarrpersonen und die kirchlichen Mitarbeiter? Nein, nicht für sie – wie man beim Nähertreten bemerkt – sind die Parkplätze bestimmt, sondern für Gottvater, Sohn und Heiligen Geist. Ein witziges Werk, gleichzeitig ein Werk mit Tiefgang. Reservierte Parkplätze gibt es für Behinderte, für Anwohner, für den Chef. Die drei Felder in Stäfa sind reserviert für die drei höchsten „Instanzen“ der christlichen Kirchen. Der Kirchen- und der Kirchgemeindevorplatz erhalten mit dieser Arbeit eine stärker kirchlich betonte Identität. Die Parkplätze weisen den Ort als Ort der Gegenwart Gottes aus, die – das sagt die Arbeit auch – nicht nur im Innern der Kirche oder des Kirchgemeindehauses zu erfahren ist, sondern auch im öffentlichen Raum. Auch wenn die Parkplätze scheinbar immer unbesetzt bleiben, so stellt sich doch die Frage, ob sie wirklich unbesetzt sind. Denn was wissen wir schon über die Gegenwart Gottes! Kirche greift mit dieser Arbeit in den öffentlichen Raum aus und signalisiert mit ihr: Hier beginnt ein Areal, in dem andere Gesetzmässigkeiten herrschen. Die Arbeit hat die Funktion, den Ort als Ort auszuzeichnen, an dem Gott Raum gegeben wird.

Fazit: Was wir bei der freien protestantischen Kunst beobachtet haben, gilt auch für Kunstwerke in protestantischen Kirchen, dass sie nämlich primär eine hermeneutische Funktion haben. Die Bilder dienen der Schriftauslegung und der Vermittlung von Glaubensinhalten. Sie erzählen, interpretieren und führen in Symbolen vor Augen, woran die Protestanten glauben. Sie übernehmen die Rolle von Glaubensbekenntnissen. Dafür eignet sich eine figürliche Bildsprache besser als eine abstrakte. So haben denn bezeichnenderweise im 20. Jahrhundert abstrakte Kunstwerke in reformierten Kirchen weit weniger Eingang gefunden als in katholischen. Die Fenster in Pratteln wirken zwar auf den ersten Blick abstrakt, doch wollen die in die Farblandschaft eingeschriebenen Zeichnungen gedeutet und

mit uns und unserem Glauben in Beziehung gebracht werden. Dabei sind unser Intellekt und unser Assoziationsvermögen gefragt. Die Fenster sind auch nicht einfach schön. Sie haben – insbesondere in der Darstellung der Wolke – etwas Sperriges, Widerständiges, Unbequemes, Direktes, was man ebenfalls mit einem reformierten Selbstverständnis in Verbindung bringen kann. Der Kunst in protestantischen Kirchen kommt unter anderem die Aufgabe zu, den Ort als protestantischen Ort auszuzeichnen, was ihr nur gelingt, wenn sie ein protestantisches Profil hat. Die Beispiele von Basel und Stäfa zeigen, dass es in jüngerer Zeit vermehrt ein Bewusstsein für das Thema Sichtbarkeit der Kirche im öffentlichen Raum gibt. Auch dazu kann die Kunst einen Beitrag leisten.

4. Kirche als Thema zeitgenössischer Kunst

Es gibt auch Künstlerinnen und Künstler, die sich, ohne Auftrag durch die Kirche, mit der Institution Kirche und ihrem Ort in der heutigen Gesellschaft auseinandersetzen. Ich denke etwa an Thomas Struth, Hiroshi Sugimoto oder Andreas Gursky, die in ihren Photographien Kirchenräume zum Thema machen, an Arbeiten wie „Glocke Hardau Bimbam 2006“ von Claudia und Julia Müller oder „For whom“ von Kris Martin. Etwas ausführlicher möchte ich zwei Arbeiten von Mark Wallinger sowie eine von Nathan Coley vorstellen.

Von Juli 1999 bis Februar 2000, also über die Jahrtausendwende, stellte Wallinger am Trafalgar Square in London auf der sogenannten „Fourth Plinth“, einem ursprünglich für ein Reiterdenkmal bestimmten, sieben Meter hohen Sockel, einen Menschen in Lebensgrösse aus, bekleidet nur mit einem Lendentuch, die Hände auf den Rücken gebunden, auf dem Kopf eine goldene Krone aus Stacheldraht, die Augen geschlossen. Unverkennbar Jesus, in der Szene, wie er – worauf ein Schild mit dem Titel „Ecce Homo“ hinwies – von Pilatus dem Volk vorgeführt wird mit den Worten: „Seht, ein Mensch“. Auf die Frage, was ihn zu der Arbeit veranlasst habe, antwortete der Künstler: „Plötzlich kam mir in den Sinn: Es sind 2000 Jahre nach der Geburt Jesu Christi, damit müsste man sich doch beschäftigen. Aber ich hatte das Gefühl, dass alle so zögerlich waren. Schliesslich leben wir ja in einer multikulturellen Gesellschaft. Das empfand ich ziemlich bizarr, so etwa wie: ‚Jesus Christus erwähnen verboten‘. Ich machte also etwas, was für mich absolut auf der Hand lag, aber anscheinend niemand zu tun wagte. Ausserdem wurde die Arbeit auch vom Ort selbst angeregt: der Trafalgar Square als einer der meist frequentierten Plätze Londons, ein Ort der Massen, Aufmarschplatz für Feiern und Demonstrationen. Dahin gehört Christus, der dem Mob vorgeführt wird.“

Eine irritierende und gleichzeitig faszinierende Arbeit. Wallinger wählt *den* Hauptplatz Londons, um hier eine Episode aus dem Leben Jesu zu erzählen bzw. zu vergegenwärtigen, jenes Menschen, auf den sich unsere Zeitrechnung bezieht. Der Künstler erinnert damit an die starke Präsenz, die die christliche Religion in einer Stadt wie London und allgemein in den westlichen Kulturen noch immer hat, nicht zuletzt darin, dass das gesellschaftliche Leben zu grossen Teilen auf christlichen Werten gründet. Doch steht Jesus nicht allein auf dem Platz. Hinter ihm ist die Kirche St. Martin-in-the-Fields, daneben die National Gallery und vor ihm das Denkmal für Admiral Nelson, den Sieger der Seeschlacht von Trafalgar. Allen dreien gegenüber nimmt sich Wallingers Jesus sehr klein aus. Er verkörpert weder die Staatskirche noch die Staatskultur und bildet zum zivilreligiösen Monument der 51 Meter hohen Nelson-Säule eine Art Gegendenkmal, das im Kreise der mächtigen Institutionen und Heroen sowie der Massen von Passanten und Besuchern verloren und einsam wirkt. Aber gerade diese Verlorenheit und Einsamkeit ist seine Stärke.

Der Künstler macht mit dieser Arbeit das Thema Religion wieder zu einer öffentlichen Sache. Schluss mit Privatmythologien und Individualreligionen. Schluss auch mit dem Gerede von Spiritualität, Sakralität, Atmosphäre und dergleichen mehr. Die Figur thematisiert

Religion als etwas, das mit dem Leben zu tun hat, in dessen Zentrum der Mensch steht, der Schwache, der Einsame, das Opfer, der Andere, der, der nicht mit der Masse schreit, sondern sich in sich kehrt, einer, der irritiert. Der Künstler erinnert an diesem öffentlichen Ort der Demonstration politischer, kirchlicher und kultureller Macht mit seinem Gedenkmal daran, dass Jesus, die zentrale Figur des Christentums, kein Held war, kein politischer Machthaber, kein kirchlicher Würdenträger, keine kulturelle Grösse, sondern ein Mensch, Opfer einer politischen Intrige, wie es sie seither tausendfach gab. Die Gelassenheit, mit der dieser Mensch sich in seine Opferrolle schickt, kann dahin interpretiert werden, dass den Religionen eine andere Sichtbarkeit zusteht, als sie die Politik, die Konsumwelt, der Sport etc. für sich in Anspruch nehmen. Religion ist nicht nur *vita activa*, sondern auch *vita passiva*. Religion hat mit Demut zu tun, angesichts einer anderen Wirklichkeit, die sich der Sichtbarkeit entzieht. Religion hat mit Glauben zu tun, mit Standhaftigkeit, vor allem aber mit dem Menschen in seiner Menschlichkeit. Nicht „Seht, ein Held“ lautet der Titel des Werks, sondern „Seht, ein Mensch“.

Zum 150jährigen Jubiläum der „London Underground“ im Jahr 2013 schuf Wallinger eine Arbeit, bestehend aus 270 Emailtafeln im Format 60 x 60 cm, von denen je eine in den 270 Stationen des U-Bahn-Netzes montiert wurden. Dargestellt sind auf den Tafeln Labyrinth, auf jeder ein anderes. Allen gemeinsam ist jedoch, dass sie einen mit einem roten Kreuz markierten Eingang haben, dass der Weg in die Mitte führt und von dort wieder hinaus, dass es also keine Irrgänge gibt. Obwohl es sich bei den Tafeln um Unikate handelt, sind sie wie eine Druckgraphikserie nummeriert, als Hinweis darauf, dass jede Tafel Teil einer grossen Arbeit ist, die sich über das ganze Netz der U-Bahn erstreckt. Der Künstler schreibt dazu: „In this work there is a unique labyrinth for every station on the Underground network. Each acts as a mental map, a representation of the orientation and contemplation which are the everyday experience of millions of Londoners and their days spent on the Labyrinthine network. ‘You are here’, they seem to say, but in a rather more contemplative way. A spiritual journey perhaps, the mind and its chambers, the two hemispheres.” In Wallingers Interpretation wird das Transportmittel der U-Bahn zum Ort einer spirituellen Reise, der Orientierung und des Nachdenkens über das Ziel des Weges und die Mitte unseres Lebens. Jedes Individuum geht in diesem Netz seine eigenen Wege, doch gibt es Verbindendes. Wir suchen die gleichen Zentren auf, seien dies politische, religiöse, kulturelle, wirtschaftliche oder touristische, wir teilen mit anderen den gleichen Startort, und wir benutzen das gleiche Transportmittel. Wallingers Arbeit hat eine integrative Funktion, indem sie die ganze Stadt über ein Symbol, das alle Stationen der „London Underground“ miteinander teilen, zusammenbindet, indem es gleichzeitig aber auch Partikularidentitäten stärkt, indem jede Station ihr eigenes Labyrinth hat. Der Künstler deutet mit „Labyrinth“ die Stadt in ihrem Untergrund als Raum mit einem hohen spirituellen Potential. Als Raum, der uns fragen lässt: Woher komme ich? Wohin gehe ich? Wo ist meine Mitte? Welchen Weg wähle ich, um sie zu erreichen, bzw. welcher Weg ist meine Bestimmung? Mit wem teile ich das Unterwegssein? Dass die U-Bahn im Untergrund fährt, verstärkt die mentale Komponente: Der Weg, den wir mit ihr zurücklegen, ist ein Weg ins Unterbewusstsein. Es gibt nichts zu sehen, ausser den Mitreisenden. Viele schlafen, tauchen ab, denken nach. Die U-Bahn ist in Wallingers Interpretation ein Ort der gemeinsam gelebten Spiritualität und Ritualität, insofern ein religiöser Ort. Als solcher trennt er die Menschen nicht, sondern verbindet sie.

Der schottische Künstler Nathan Coley schuf 2004 die Arbeit „The Lamp of Sacrifice. 268 Places of Worship, Edinburgh“. Sie besteht aus Kartonmodellen der 268 Kirchen und anderen Gottesdiensträumen, die er in den Gelben Seiten verzeichnet fand. Der Titel nimmt Bezug auf John Ruskins Abhandlung „The Seven Lamps of Architecture“ von 1849, die mit der „Lamp of Sacrifice“ beginnt. Ruskin deutet hier Kirche als Bild des Opfers, das der Mensch Gott darbringt als Beweis seiner Liebe und seines Gehorsams. Je höher das Opfer der Erbauer sei – ein Opfer, das er mit dem Leidensopfer Jesu in Beziehung bringt -, umso mehr Wertschätzung

würden die Bauten verdienen. Coley spricht vom Opfer, das ihm das Herstellen dieser Kirchenmodelle abverlangt habe. It's like a Biblical fable for me to sacrifice my time and energy to these places of worship – to make them mine as opposed to theirs. There was nothing beautiful or exciting about it. After two weeks it became total drudgery.” So wie die Kirchen ausgestellt sind, vermitteln sie das Bild einer Stadt, einer Stadt, die ausschliesslich aus Kirchen besteht. Das macht keinen Sinn, weshalb die Arbeit so irritierend ist. Will der Künstler so etwas wie einen Kirchenfriedhof darstellen, wo Kirchen entsorgt werden wie Autos auf dem Autofriedhof oder die Denkmäler aus der Zeit des Sozialrealismus im Szoborpark in Budapest? Die Arbeit macht deutlich: Ihrer Funktion entledigt bzw. ihrem Kontext entzogen, verlieren Autos, Denkmäler und auch Kirchen ihre Bedeutung. Ein wesentliches Element einer Kirche – wie jedes Kulturdenkmals – ist ihr Ort, ihr Platz in der Landschaft, in der Stadt, in der Gesellschaft. Einer Stadt, die nur aus Kirchen besteht fehlen diejenigen, die diese Kirchen benutzen.

5. Kirche und Bild heute

Die Kirchen zeigen heute ein grosses Interesse am Bild und führen einen eindrücklichen Dialog mit Künstlerinnen und Künstlern. Ich denke nicht nur an die Neugestaltungen von Kirche, von denen ich ein paar gezeigt habe. Auch die vielen temporären Ausstellungen in Kirchen zeugen davon oder der Dialog zwischen Kirche und Museum. Das alles ist erfreulich, birgt aber auch eine gewisse Gefahr, dann nämlich, wenn sich die Grenzen zum säkularen Kunstbetrieb verwischen. Es ist heute für Künstlerinnen und Künstler attraktiv, in Kirchen auszustellen oder aufzutreten. Eine Herausforderung für die Kirche besteht hier darin, dass sie nicht einfach das Feld für die Kunst räumt, sondern als Gastgeberin erkennbar bleibt. Was heisst das? Das Arbeiten mit Bildern in der Kirche muss immer in einem Bezug stehen zum Auftrag der Kirche, den die Zürcher Landeskirche als „Verkündigung des Evangeliums in Wort und Tat“ in den vier Handlungsfeldern „Verkündigung und Gottesdienst“, „Diakonie und Seelsorge“, „Bildung und Spiritualität“ sowie „Gemeindeaufbau und Leitung“ umschreibt. Mit der Zuordnung der Kunst zu diesen vier Handlungsfeldern plädiere ich dafür, das Arbeiten mit Kunst als Teil des zentralen Auftrags von Kirche und Gemeinde zu verstehen und sie nicht als eigenes Handlungsfeld in einer lediglich losen Beziehung zu diesem Auftrag zu sehen. Das schliesst nicht aus, dass die Kunst auch eine Aussenperspektive wahrnehmen darf und sogar soll. Aber selbst diese Aussenperspektive ist Teil des kirchlichen Auftrags.

Kritiker dieser Auffassung werden auf die Autonomie hinweisen, die die Kunst braucht, um Kunst zu sein. Der Autonomiebegriff gründet im Geniebegriff der Romantik, der dem Künstler eine Unmittelbarkeit zu Gott, einen eigenen Genius zuweist. Kein Künstler arbeitet jedoch ausserhalb von Zeit, Gesellschaft und Religion, die ihn prägen. Innerhalb dieser Bindungen soll sich der Künstler selbstverständlich eine gewisse Freiheit bewahren. Doch muss er sich dafür nicht von der Kirche abgrenzen, umso weniger, als die Freiheit auch ein wesentliches Element des christlichen und insbesondere des protestantischen Glaubens ist. Gleichwohl war und ist es immer wieder nötig, den Autonomiediskurs zu führen. Aus meiner Sicht jedoch nicht, um die Kunst aus ihrer Rolle als Dienerin der Kirche zu entlassen, sondern um auf die der Kunst eigene Sprache zu verweisen. Kunst leistet eine Auslegung des Evangeliums mit anderen Mitteln, jedoch auf der gleichen Ebene wie das Wort. Ich unterscheide zwischen dem Bibelwort und dem Wort der Auslegung. Das Wort der Auslegung kann nicht mehr Wahrheitsgehalt beanspruchen als eine künstlerische Interpretation.

Worin besteht der Gewinn bzw. die Chance des Dialogs mit Kunst in der kirchlichen Arbeit? Kunst trägt zu einer zeitgenössischen Entwicklung und Profilierung von Kirche und

Gemeinde bei, indem sie eine Verbindung zur Kultur der Gegenwart herstellt und Religion sowohl innerhalb als auch ausserhalb der Kirche wahrnimmt. Sie schafft neue religiöse Bilder und setzt dem Verlässlichen etwas Ungewohntes, Laborhaftes entgegen. Umgekehrt trägt die Kirche zur Entwicklung der Kunst bei. Die EKD-Denkschrift „Räume der Begegnung“ fordert von den Kirchen eine bewusste Mitgestaltung der eigenen kulturellen Gegenwart. Kunst trägt zu einer inhaltlichen Entwicklung bei, indem sie Kirche und Gemeinde in der Erfüllung ihres vierfachen Auftrags (Verkündigung, Liturgie, Diakonie, Gemeinschaft) unterstützt und das Glaubensleben in Kirche und Gemeinde vertieft und profiliert. Im Besonderen ermöglicht sie eine konfessionelle Profilierung, was jedoch ein Bewusstsein dafür voraussetzt, dass es zwischen den Konfessionen Unterschiede gibt, was die Funktion der Kunst in Kirche und Gemeinde betrifft. Kunst trägt zu einer auf der Wahrnehmung basierenden Entwicklung und Profilierung von Kirche und Gemeinde bei und erweitert das Spektrum der Kommunikationssprachen. Sie ermöglicht religiöse Erfahrung als ästhetische Erfahrung. Kunst trägt zu einer kritischen Entwicklung von Kirche und Gemeinde im Sinne einer anhaltenden Selbstprüfung bei. Sie tut dies als Medium, in dem sich Künstlerinnen und Künstler auch ausserhalb der Kirche mit religiösen Fragen auseinandersetzen. Sie ermöglicht eine Profilierung von Kirche und Gemeinde als Orten des Perspektivenwechsels. Kunst trägt zu einer Entwicklung von Kirche und Gemeinde als öffentlichen Institutionen bei, indem sie deren Sichtbarkeit im öffentlichen Raum stärkt. Als Weltsprache, als die sie, neben ihrer konfessionellen Prägung, auch konfessionsübergreifend und interreligiös ist, unterstützt sie den Dialog zwischen den Konfessionen und den Religionen, aber auch zwischen Kirche und Gesellschaft.

Gestatten Sie, dass ich zum Schluss ein paar Regeln aufstelle, die in der kirchlichen Arbeit mit Kunst beachtet werden sollten: Das Arbeiten mit Kunst muss dialogisch passieren. Dialog heisst Austausch über ein gemeinsames Thema, unter Respektierung der Logik des Gegenübers. Der Dialog muss auf gleicher Augenhöhe geführt werden, die Kirche darf sich nicht der Kunst und umgekehrt die Kunst nicht der Kirche unterordnen. Die Kirchen sollen nicht nur fragen, was bietet uns die Kunst, sondern auch, was bieten wir der Kunst. Umgekehrt soll sich die Kunst nicht nur als die der Kirche Gebende verstehen, sondern auch als die von ihr Empfangende. Das Sinnpotenzial der Kunst als offenem Kunstwerk kommt nur im Dialog zum Tragen. Ähnlich basiert religiöse Erfahrung auf Beziehung.

Auch wie mit Kunst gearbeitet wird, muss immer wieder reflektiert werden. Die Wahl der Kunstform muss auf die Gemeinde abgestimmt sein. Und die Umsetzung gehört in professionelle Hände. Im Bereich der Musik ist dies bereits selbstverständlich, im Bereich der bildenden Kunst noch weniger. Mehr Professionalität heisst, dass professionelle Partner beigezogen werden, an die eine Aufgabe jedoch nicht delegiert, sondern mit denen sie im Dialog gelöst wird. Mit Kunst zu arbeiten, verlangt Mut. Sie führt einen auf einen Weg, dessen Ziel nicht bekannt ist. Voraussetzungen dafür sind Offenheit, Engagement und Passion. Die Arbeit mit Kunst kann ein Übungsfeld sein zur Stärkung des Muts, den es braucht, damit Kirche und Gemeinde sich entwickeln. Schliesslich muss immer wieder gefragt werden, wozu und wo man mit Kunst arbeitet. Und vielleicht kommt man dann zum Schluss, dass es nicht überall Kunst braucht. Gerade die protestantische Kirche muss auch den Mut haben, angesichts der starken Ästhetisierung unserer Lebenswelt auf Kunst zu verzichten und den bilderlosen Raum als Proprium ihrer Ästhetik zu pflegen.