

Emil Witschke

„Was tu' ich da?“

Confessiones zur Kirche und zur Kunst

1. Der Anfang

Biografisches:

Zweifelsohne sind Langzeitthemen biografisch verortet. Auch in der Zufälligkeit des Lebens reihen sie sich aneinander und bilden oftmals eine erstaunliche Kontinuität. Aufgewachsen in kirchlich-frommer Familie, kam zur evangelisch-christlichen Sozialisation prägend der frühe Besuch der Werkkunstschule (Folkwangschule) meiner Heimatstadt hinzu. So setzte sich schon in den Jahren des Heranwachsens die Erfahrung der unterschiedlichen Lebensbereiche von Religion und Kunst mit ihren konträren Lebensstilen existentiell fest. Die Entscheidung Grafik oder Theologie zu studieren, fiel dann aus familiären Gründen zu Gunsten der Theologie aus. Aber auch während des Theologiestudiums gab es ständig professionellen Zeichenunterricht. Nicht die Auseinandersetzung mit der Geschichte oder Theorien der Kunst interessierte, sondern ihr sinnlicher Vollzug im formalen Gestaltungsprozess. Das wissenschaftliche Bedürfnis war ja hinreichend durch die Theologie abgedeckt, vor allem durch das intensive Studium der Barthianischen Theologie.

Ein kirchengemeindlicher Pfarrernotstand verschlug dann den Hilfsprediger Ende der 60er Jahre nach Köln, gerade in die Stadt, die sich anschickte, eine Kunstmetropole zu werden. Schon bald gab es wiederum das existentielle Beieinander von Kirche und Kunst in meinem Leben und zwar in dem mir noch nicht bekannten Modus von Beruf und Freizeit, Arbeit und Hobby. Erst während meiner Zeit als Pfarrer an einer Berufsschule für Medienberufe verlangte das für mich bisher ungeklärte Verhältnis von Religion und Kunst eine theoretische Klärung, die sowohl von mir theologisch verantwortbar als auch didaktisch kirchenkritischen Schülern und Schülerinnen vermittelbar war. Ein Paradigmenwechsel von Barth zu Beuys wollte mir nicht gelingen, zumal die Schüler und Schülerinnen mit dem erweiterten Kunstbegriff von Beuys, nicht zu Recht kamen. Noch eher akzeptierten sie Barths Offenbarungstheologie als meine persönliche Gaubensaussage, heftigen Widerstand gab es dagegen zu Beuys These, dass jeder Mensch ein Künstler sei. Zurückblickend auf meine bisherige Kunsterfahrung und deren Reflexion bleibt eine betonte Unterscheidung von Wort und Bild und eine Gewichtung von Sprache und Musik gegenüber dem Sichtbaren in der bildenden Kunst.

Ereignisse:

Als der Jesuitenpater Friedhelm Mennekes aus Frankfurt kommend 1987 die alte Jesuitenkirche St. Peter zur Kunststation umformierte, erkannte der damalige Stadtsuperintendent Manfred Kock die Notwendigkeit und die Chance, sich auch in der Kunststadt Köln evangelischerseits der gegenwärtigen Kunst zu stellen. So fanden 1990 in Zusammenarbeit mit Friedhelm Mennekes in der Trinitatiskirche erste Ausstellungen statt, und der kunstinteressierte Pfarrer an der Medienberufsschule konnte so neben seiner ganztägigen Arbeit nun offiziell seinem „Hobby“ nachgehen, wie bis heute noch kunstablehnende, evangelische Kreise der Stadt meine Ausstellungsarbeit in der Trinitatiskirche qualifizieren. Erfahrung mit der Organisation von Ausstellungen gab es bereits, auch die Kenntnis der Kunstszene vor Ort, die Bekanntheit und Freundschaft mit Galeristen und Sammlern, sowie das besondere Interesse an Art Brut, dem Informell und dem Wiener Aktionismus.

Nach fünf Jahren nebenberuflicher Ausstellungsarbeit, übernahm eine Pfarrerin im Sonderdienst eine Hälfte der zu erteilenden Stunden an der Berufsschule und nach meiner Versetzung in den „Ruhestand“ behielt ich die Kunstbeauftragung, zu der noch die Ausstellungen in der Antoniterkirche hinzu kamen.

2. Die Bedingungen

Die Stadt:

Seit Jahrhunderten gibt es in Köln eine ausgeprägte Sammlertradition. Anfang der 60er Jahre verstanden einige avantgardistische junge Galerien diese rheinische Sammelleidenschaft neu zu entfachen und weltweit die erste Kunstmesse zu organisieren. Viele junge Sammler und Sammlerinnen mit unterschiedlichsten finanziellen Möglichkeiten wurden für die neue Kunst gewonnen. Hunderte von Galerien entstanden, unzählige Künstler und Künstlerinnen lebten in der Stadt, zahlreiche, große Sammlungen bildeten sich heraus; Kunstszene und Medienwelt überschneiden und beeinflussen sich bis heute. Im Gegensatz zu Düsseldorf pflegt die Kölner Kunstszene eine rheinische Offenheit, weniger elitäre Ausgrenzung, informellen Umgang miteinander, vor allem unterliegt sie den Bedingungen des „Kölschen Klüngels“ und dessen Vorzügen der kurzen Kommunikationswege aber auch den Nachteilen unkontrollierbarer Informationen.

Die Kirche:

Die Trinitatiskirche ist die erste und größte von der evangelischen Gemeinde Köln erbaute Kirche. Der dreischiffige Emporenbau im spätklassizistisch-berlinerischen Stil von Schinkels bedeutendem Schüler F.A. Stüler in Anlehnung an italienische Renaissance-Architektur entworfene Kirche repräsentiert wie kaum eine andere in ihrer klaren, lichten Strenge den Geist des preußischen Protestantismus. Die hohen, weißen Wände, vor allem ihr weiches Licht und das seit dem Kirchbautag 1993 lose bestuhlbare Mittelschiff qualifiziert sie zu einem der hervorragendsten Ausstellungsräumen der Stadt. Auf die auratische Ausstrahlung

des Kirchraums und seiner regelmäßigen gottesdienstlichen Nutzung durch die Gehörlosengemeinde reagieren Kunstschaffende allesamt positiv.

Der Anspruch:

Seit über 15 Jahren wird die Qualität kirchlicher Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst in Köln von den beiden katholischen Institutionen St. Peter und dem Diözesanmuseum festgeschrieben. Die Bedeutung der Kunststation St. Peter für den Kunst-Kirche-Dialog ist weithin im kirchlichen Raum bekannt, mehr noch wird in Kunstkreisen die erstmals im Kölner Diözesanmuseum entwickelte Konfrontation von mittelalterlicher und gegenwärtiger Kunst beachtet. Sollte ein weiterer Ort kirchlicher Auseinandersetzung mit Kunst in der Stadt hinzukommen, so müsste sich dieser an der Qualität der beiden anderen orientieren und die Eigenständigkeit evangelischen Umgangs mit Kunst konzeptionell erkennbar werden. Damit waren zwei Voraussetzungen vorgegeben: die hohe Qualität der auszustellenden Kunst und der protestantische Zugang und Umgang mit ihr.

3. Der Prozess

Auftakt:

Die erste eigene, selbst zu verantwortende Ausstellung lieferte Felix Droese im Februar 1992 mit 11/2 Tonnen zerbrochenem Buntglas im Seitenschiff und einem gewaltigen, abgefahrenen "Herkules"-Lastwagenreifen in der Apsis. Die Ausstellung war sehr erfolgreich, die kirchlichen Proteste hielten sich in Grenzen. Die beiden folgenden Ausstellungen mit Künstlern der so genannten verlorenen Generation, die in den 50er und frühen 60er Jahren eine Gegenposition zum vorherrschenden Informell einnahmen, und in Berlin ziemlich renommiert, in Köln dagegen unbekannt waren, wurden von der Kunstszene kaum und von kirchlicher Seite überhaupt nicht zur Kenntnis genommen. Immerhin wunderten sich einige wichtigen Galeristen, die Hermann Bachmann und Jochen Seidel von ihrer Berliner Zeit her kannten, über das neue Ausstellungsprogramm in der Trinitatiskirche. Die eigentlich ernüchternde Erfahrung aber war, dass es fast kaum ein Interesse evangelischer Christen in der Kunststadt Köln an moderner Kunst gab, nicht einmal an expressiv-existentialer Malerei, an der sich formal das zutiefst protestantische Thema des Verhältnisses von Mensch und Kreuz, Bild und Wort festmacht.

Das Konzept:

Die konzeptionelle Reaktion auf diese Erfahrung erfolgte sofort. Zuerst sollte eine Anerkennung im Kunstbetrieb erreicht werden und durch mediale Präsenz kirchliches Interesse und Solidarität mit der Arbeit in der Trinitatiskirche entstehen. Diese frühe Entscheidung bestimmt bis heute die Ausstellungen in der Trinitatiskirche. Daraus folgt, dass die formalen Kriterien der Ausstellungen, die von den Qualitäts- bis Versicherungsbedingungen reichen, denen des Kunstbetriebes entsprechen.

Da die Kölner Kunstszene früher sehr, heute weniger stark von der Schiene Köln -New York und vice versa, sowie von dem Programm einiger wichtigen Galerien dominiert wird, sind bekannte internationale und in Köln durchaus geschätzte Positionen hier nicht gezeigt worden. Dieser kulturpolitische Aspekt wurde konzeptionell aufgegriffen. Hinzu kam der Wunsch, Künstler und Künstlerinnen einzuladen, die sich auf den Raum, sein Licht, seine Geschichte und seine Funktion einlassen oder jeweils Neuansätze in ihrer Werkentwicklung oder Unbekanntes innerhalb des Werks vorstellen wollten.

Das konzeptionelle Grundanliegen, jede Sakralisierung der Kunst zu vermeiden, wirkt sich notwendigerweise auf die Hängung und Installation der Kunst oder auf die Gestaltung der Ausstellungseröffnung aus. So wird weitgehend kein „Altarbild“ in der Apsis gezeigt und auf den „liturgischen“ Wort/ Musik-Ablauf bei der Eröffnung verzichtet.

Die Ausstellungen:

Schon bald kam es zu viel beachteten Ausstellungen oder Aktionen von Künstlern, die in Köln nicht gezeigt wurden, Kelims von Alighiero e Boetti, eine doppeldeutige auf Gott oder den Künstler bezogene Apsis-Inschrift von Michelangelo Pistoletto. Sandro Chias erstes Kreuzigungsbild, Hermann Nitschs einzige Aktion in einer noch gottesdienstlich genutzten Kirche, Frederic M. Thurzs erstmals vollständig gezeigte, aus aller Welt zusammengetragene Elegia Judaica.

Hinzu kamen Ausstellungen von deutschen Künstlern, die jahrelang nicht in Köln zu sehen waren, Franz-Erhard Walther, Raimund Girke, Dieter Krieg, Anna und Bernhard Blume. Die Anerkennung im Kunstbetrieb und in den Medien blieb nicht aus und brachte die Zusammenarbeit mit Kunststiftungen, großen international arbeitenden Galerien und Sammlern, vor allem aber die finanzielle Unterstützung von Sponsoren ein, so dass auch Ausstellungen mit größerem finanziellen Aufwand möglich wurden, z.B Michael Buthes Florentiner Bilder, die nie mehr gemeinsam zu sehen sein werden, weil sie nur zur ersten Ausstellung nach seinem Tod ausgeliehen wurden, Christa Nähers erstmals gezeigte Fotomontagen, Gerhard Richters großformatige, heute in einer evangelischen Kölner Kirche hängende Fotoarbeit des zerstörten Kölner Südens, Arnulf Rainers Bilder zur Bibel, die als Ausstellung insgesamt von der Sammlung Burda erworben wurde. Dazu kamen noch Ausstellungen mit Arbeiten von Louise Bourgeois, Klaus vom Bruch, Rineke Dijkstra, Valie Export, Lois Le Groumellec, C.O. Paeffgen, Pipilotti Rist, Sigmar Polke, Norbert Prangenberg, Wolfgang Tillmanns u. a. Die Sogwirkung dieser arrivierten Positionen ermöglicht auch Ausstellungen junger Künstler und Künstlerinnen, die in der schwierigen Kölner Kunstszene Beachtung fanden. Positiv für die Anerkennung der Ausstellungsarbeit in der Trinitatiskirche wirkte sich auch die enge Kooperation mit der nahe gelegenen Kunsthochschule für Medien aus.

Schwierigkeiten:

Mit der Wahl des Stadtsuperintendenten M. Kock zum rheinischen Präses und seiner kurz darauf erfolgten Übernahme des Ratsvorsitzes der EKD war die schützende Hand über der Kunst in der Trinitatiskirche fern von Köln. Begehrlichkeiten traten auf, die nun die wieder bekannt gewordene und leer geräumte Kirche für evangelikale, neue Gottesdienste beanspruchten. Die Nutzungs-

priorität wurde vom neuen Stadtsuperintendenten zur „Chefsache“ erklärt, und da Gottesdiensten immer Priorität zukommt und andere Veranstaltungen durch die Kunst nicht beeinträchtigt werden durften, war der überall bekannte Konflikt, Kunst in der Kirche betreffend, nun auch für die Trinitatiskirche programmiert, ein Konflikt, der bis zur Verhängung einer wichtigen Ausstellung führte. Da half auch kein Verweis auf das „Kölner Manifest“ zum Reformationsfest 1998 feierlich an die Mitteltür der Trinitatiskirche geheftet! Unter dem gegenwärtigen Stadtsuperintendenten scheint sich die Situation zu entspannen, obwohl die Kunstbeauftragung des evangelischen Stadtkirchenverbandes – in der rheinischen Kirche gibt es keine explizit ausgewiesene – in naher Zukunft aus Spargründen gestrichen werden wird und das in der Kunststadt Köln, in der sich die katholische Kirche ein zweimillionenstelliges neues Museum zu bauen anschickt.

4. Die Abgrenzung

Erfahrung:

Die biografisch erlebte und theologisch vermittelte Differenz von Kirche und Kunst ist mir, auch in einem Zeitraum von über vierzig Jahren, nicht gelungen aufzuheben. Die tiefe Verwurzelung in der dialektischen Theologie erschwert sicherlich eine theologische Harmonisierung; aber warum gelingt mir nicht eine emotional erlebbare Gleichwertigkeit beider „Systeme“? An Lektüre und Reflexion, Kenntnis und Sensibilität mangelt es sicherlich nicht. Es ist erlebtes Faktum: Kunst tröstet mich nicht! Kunst erfreut mich, schmückt mein Leben, lehrt mich sehen, sensibilisiert mich, befragt mich, aber sie beantwortet mir nichts Letztgültiges. Hinter dem gemalten Bild steht immer ein Mensch.

In meinem Haus hängt eines der letzten Bilder, die Raimund Girke vor seinem Tod malte: Es ist fast licht; ein vertikal nach oben aus dem Bild geführter Pinselstrich setzt in der Mitte des unteren Bildrandes an, zaghaft schliert Blau aus dem Untergrund ins Weiß hindurch. Dieses Bild versammelt einerseits die ganze Sehnsucht eines todkranken Künstlers nach Licht, andererseits seinen lebenslangen malerischen Kampf mit dem Licht. Antwort auf die Frage Nach-dem-Tod gibt es nicht. Sehnsucht wird sichtbar im Bild, doch Zuspruch ist sein Wesen nicht. Daher: Wenn ich des Trosts bedarf, lese ich Psalme und schaue keine Bilder an!

Theorie:

Diese erfahrungspsychologische Konstante der Wahrnehmung und Bedeutung von Kunst in meinem Leben wird natürlich zum Beurteilungskriterium der schier unzähligen, theoretischen Versuche, die das Verhältnis von Kunst und Kirche zu bestimmen versuchen. Überhaupt erscheint mir die semantische Gleichsetzung von Kunst und Kirche, Religion und Kunst, Ästhetik und Theologie immer mehr problematisch, weil die jeweilige Begriffspaarung epistemisch auf verschiedenen Ebenen verortet ist. Die Demokratisierung des Kunstbegriffes und seine globale Ausweitung zeitigt auch seine Ent-Idealisierung. Die transzendente Verankerung der Kunst von der deutschen idealistischen Philosophie vorangetrieben und von Heidegger und Adorno aufgefrischt, entspricht doch schon lange nicht mehr dem Anspruch der Kunstschaffenden, noch steht sie im Zentrum gegenwärtiger Kunsttheorie. Wachgehalten wird der Anspruch des „Über-Sich-Hinausweisen“ des Bildes fast nur noch im Dialog von Kunst und Kirche. Hinzu kommt die jahrelange Erfahrung des faktischen Umgangs mit der Kunst innerhalb des Kunstbetriebes, der zu erheblichen Zweifeln an dem Wahren, Schönen, Guten der Kunst führte. Wer die Entstehung von Kunst und ihren Umgang als Ware – so die Galeristsprache – kennt, der verabschiedet sich von der Idealisierung von Kunst gleich dem Theologiestudenten, dessen fromme Vorstellung von der Kirche zusammenbricht, und der später als Pfarrer zwischen Kirche und Evangelium zu unterscheiden lernt. Kurzum: Kunst verweist auf Diesseitiges, Religion auf Jenseitiges.

Das Diktum gilt ebenso für die Begriffskombinationen Kunst und Kirche, Ästhetik und Theologie. Nun käme es Ignoranz gleich, wenn eine „Familienähnlichkeit“ oder die „Schwesterschaft“ zwischen den Begriffen und damit Schnittstellen zwischen den Systemen gelegnet würden. Natürlich können Kirche und Kunst kultursoziologisch untersucht, Ästhetik und Theologie wissenschaftstheoretisch beschrieben werden. In den Blick kommt dann nur das Phänomen der Ähnlichkeit, nicht aber unbedingt die Individualität der jeweiligen Schwester. Der Vergleich zweier Phänomene erweist eben nicht zwangsläufig das Wesen des einen und des anderen. Ich jedenfalls möchte nicht ständig mit meinem Bruder verglichen oder sogar mit ihm verwechselt werden!

Mir scheint, eine nicht unproblematische Entwicklung deutet sich gegenwärtig in der Betonung der Nähe von Kunst zur Kirche an, und zwar nicht nur für die Kirchen, sondern auch grundsätzlich für die Funktionsbestimmung des Ästhetischen. Die beiden wohl sinnlichsten Wahrnehmungsmöglichkeiten von Welt, Religion und Kunst, heben sich durch die Egalisierung von ästhetischem und religiösem Gefühl in ein allgemeines diffuses Empfinden auf, so dass das unendliche Potential menschlichen Erlebens nicht mehr in der je eigenen Qualität wahrgenommen wird und sich sprachlich nur noch in einem „Hey, cool“, zu äußern vermag.

Konsequenz:

Der Antagonismus von Kunst und Kirche wird theologisch noch schärfer in der begrifflichen Gegenüberstellung von Kunst und Wort Gottes. Daraus folgt zwingend eine Gegenposition zu Helmut A. Müllers Konzept der Bildpredigt. Die Predigt bedarf des Bildes nicht! Und die Lektüre der in „Artheon 17, S. 15ff abgedruckten Bildpredigt vom 12.1.2003 zu Ketis Kapanadzes Arbeiten bestätigt meine These. Was das mittelformatige 40x30 Schwarz-Weiß-Foto, das die Aufschrift BIRTH auf neun Zahnborsten, denen ein Schwung weißer Zahnpasta aufcollagiert ist, über den aufgeladenen und schönen Satz „es gibt einen Ursprung“ noch symbolhaft darstellen soll, ist mir katechetisch nicht einsichtig. Ebenso die zweite Arbeit, ein Wassertropfen mit der Aufschrift EXIST. Wie dieses Bild zu dem Predigtwort steht: „Wir leben. Als getaufte Christen wissen wir uns von dem Geist Gottes angerührt“, ist mir hermeneutisch nicht einsichtig. Schließlich das dritte Bild. Ein erschrecktes Frauengesicht mit Brille, in deren Gläsern sich zweimal zwei vom Autolicht geblendete Rehe spiegeln; über der Nase des schönen Gesichts die Aufschrift GOD. Was diese Fotomontage über die Sätze der Predigt hinaus: „Gott sieht mich. Gott hört mich. Gott kennt mich“ sinnlich zur Anschauung bringen soll, ist mir theologisch nicht einsichtig. Im Gegenteil! Gerade dieses Bild verwirrt mich mehr als dass es irgendetwas verdeutlicht. Denn die in der Predigt in Bezug auf dieses Bild aufgeworfene Frage: „Was ich in Gottes Augen wohl

sei“, würde ich - die Fotoarbeit anblickend - nicht wie der Prediger mit „Alles“ beantworten, sondern mit „ein Reh“ oder noch differenzierter „wie ein geblendetes Reh in den Brillengläsern einer erschreckten, schönen Frau“. Aber hat diese bildinhaltliche Deutung überhaupt eine theologische Kraft? Gegenüber den kerygmatisch aufgeladenen, schönen Predigtsätzen erscheinen mir die Bildaussagen platt. Also: Warum zeigen wir Bilder, wenn es ein treffendes Wort gibt? Zeigt sich nicht die Stärke des Protestantismus in der Wortmächtigkeit, auf die sich gerade in der bildüberfluteten Alltagswelt zunehmend bildkritisch die kulturellen Eliten besinnen?

5. Rückblick

Verständlich, dass bei den angesprochenen Erfahrungen, ihrer Reflexion und den daraus folgenden verbalen Setzungen mich seit Jahren die Frage begleitet: „Warum stellen sie dann Kunst in der Kirche aus?“ Interessanterweise wird diese Frage nicht von Künstlern und Künstlerinnen gestellt, sondern von kunstinteressierten Menschen und kunstentwöhnten evangelischen Christen. Mit den Künstlern verbindet mich das gemeinsame Interesse, das Besondere innerhalb ihres Werkes auch an einem besonderen Ort zu zeigen; den Kunstinteressierten gilt es zu beweisen, welche Qualität Kunst in einem „autonomen“, nichtökonomisierten Ort entfalten kann; den kunstentwöhnten evangelischen Christen soll an einem schönen, ihnen vertrautem Ort gute Gegenwartskunst begegnen. „Gute“ Kunst an einen „schönen“ Ort bringen, damit „Wahres“ sinnlich werde, ist für mich Grund genug, Artefakte in die Kirche zu holen. Denn wo sonst, wenn überhaupt, kann der idealistisch postulierte Dreiklang wahrnehmbar werden als im Zusammenspiel von „sakralem“ Raum und „freier“ Kunst.“ Wie sich das Beieinander von Kunst und Kirche vor Ort konzeptionell herausbildet, muss letztlich auch vor Ort theologisch verantwortet werden. Folglich können kirchliche Ausstellungen nicht Kunstwissenschaftlern überlassen werden, die mit der zwischen Religion und Kunst liegenden theologischen Differenz von ihrer Ausbildung her nicht konfrontiert werden. Welche Kunst gezeigt werden soll, entscheiden die jeweiligen konzeptionellen und räumliche Bedingungen der Gemeinde vor Ort. Grundsätzlich gilt, dass jede Kunst in der Kirche ausstellbar sein muss. Die selektive kirchliche Wahrnehmung von Kunst mit ihrer Beschränkung auf existentielle Thematik verweist auf die eingeschränkte Dialogfähigkeit der Kirche mit der Kunst: Nur die Frage hören wir, auf die wir antworten können! Ein durchaus „schöner“ Beweis dieser Beobachtung zeitigt die gute Ausstellung „warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen“ anlässlich des ersten Ökumenischen Kirchentages in Berlin. Rückblickend auf das bereits in der Kunst der 80er Jahre vorherrschende Körper-Motiv (siehe Lassnig) stellt diese Ausstellung keine neue Frage nach dem Menschen als die schon immer von der Kirche gestellte und zugleich beantwortete Frage und zwar die nach dem Brüchigen und Absurden menschlicher Existenz. Worin zeigt sich ein Fortschritt im Dialog zwischen Kunst und Kirche gegenüber den wichtigen Berliner Ausstellungen „Zeichen des Glauben – Geist der Avantgarde“ 1980 und „GegenwartEwigkeit“ 1990? Inhaltlich, vor allem methodisch offenbart „warum!“ eine Stagnation im Diskurs von Kirche und Kunst, zumindest auf dieser kirchlichen Hochebene. Da scheint mir die Grazer Ausstellung „Himmelschwer“ 2003, mit dem Versuch, das physikalische Problem der Schwerelosigkeit bildtheologisch in vergangener und gegenwärtiger Kunst aufzuarbeiten, sehr viel innovativer zu sein.

Die selektive Wahrnehmung von Kunst, wie sie in der kirchlichen Ausstellungspraxis zu beobachten ist, versperrt der Kirche den Zugang zu wesentlichen Themen der gegenwärtigen Kunst, blendet zudem das Fremde und Unangenehme der Kunst aus und führt allein zur Selbstvergewisserung der eigenen Position durch Kunst. Ungefährlich ist es allemal nicht, sich auf Alles in der Kunst einzulassen, weil sie Selbstverständliches zerbricht in ihrer sinnlichen Radikalität, die heftiger ist als die des Wortes, wie beispielsweise die Ästhetisierung des Opferkultes in Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater und die scharfe Kritik von Seiten der Kirchen zeigt.

Kunst schafft Öffentlichkeit. Die Medienwirksamkeit von Kunst kann sich für die Kirche durchaus kontraproduktiv auswirken und vorhandene Vorurteile verfestigen, wenn sie sich auf Kunst und damit auf den zunehmend ästhetischen Zugang zur Welt einlässt, sich aber öffentlich nicht als weltzugewandt, offen und sensibel darzustellen versteht, sondern als modernistisch, pathetisch und dilettantisch wahrgenommen wird. Daher sollte weniger aber professioneller in den Kirchen ausgestellt werden, Die Auseinandersetzung mit der Kunst müsste sich von der überforderten gemeindlichen Ausstellungsebene in die Cityarbeit und vor allem in die Bildungsarbeit der Kirche verlagern, so wie es beispielhaft im Hospitalhof in Stuttgart geschieht.