Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/arnold_acheiropoieta-alltageslicht-kunstfreiheit.pdf

FLORIAN ARNOLD

Acheiropoieta, Alltageslicht und göttliche Kunstfreiheit

Abstract: Der moderne Begriff der Kunstfreiheit gewinnt allererst vor dem Hintergrund vormoderner Kultbilder Kontur. Unter Letzteren ragt vor allem das Genre der Acheiropoieta hervor, die für das weitreichendste Verständnis von Kunstautonomie einstehen: das einer göttlichen Heautonomie im Sinne einer uneingeschränkten Selbstbestimmung. Dieses Verständnis, übertragen von der Allmacht Gottes auf eine genialische Künstlerschaft, besitzt zugleich Vorbildcharakter für die moderne Kunst, die heute wiederum aus denselben Gründen in der Kritik steht. Ein genauerer Einblick in die historisch-systematischen Zusammenhänge zeigt jedoch, dass diese Kritik, der paradoxe Versuch einer willentlichen Befreiung von der modernen Kunstfreiheit, unwillentlich das vormoderne Erbe in gewandelter Form wieder einbringt: Die Diskussion um die Autorschaft von KI-Kunst reproduziert die Diskussionen um den strittigen Status der Acheiropoieta zwischen gottgegeben und menschengemacht. Dagegen gilt es einzusehen, dass ein striktes Entweder-Oder einem Missverständnis von Kunstfreiheit aufsitzt: Anstatt eine selbstmächtige Heautonomie allein der einen oder der anderen Partei zu bedeuten, steht der Autonomiebegriff seit jeher im Grunde für ein ebenso aktives wie passives Sich-bestimmen-lassen voneinander.

I. Bedeutungslose Kunstfreiheiten?

Worauf genau zielt eigentliche die Rede von der „Kunstautonomie“: auf die des Kunstwerks, die der Kunstschaffenden oder die der Kunst selbst als eines eigenständigen Bereichs innerhalb der modernen Kultur und Gesellschaft, des absoluten Geistes oder was auch immer? Es steht zu vermuten, dass diese drei Hinsichten keine gänzlich voneinander zu isolierenden Betrachtungsweisen sein dürften; und dennoch welche, die es auseinanderzuhalten gilt.

Um etwas Licht in die vertrackten Verhältnisse zu bringen, möchte ich daher mit einer Art Vorbemerkung beginnen, die sich zugleich darum bemüht, ein naheliegendes Missverständnis auszuräumen: Autonomie wird gemeinhin mit Heautonomie verwechselt. Beides ist jedoch zu unterscheiden, wenn es um die Frage geht, in welcher Weise, von einer Selbstbestimmung, Selbstgesetzgebung oder der Freiheit nicht nur in Kunstangelegenheiten gesprochen werden kann. Wie an anderer Stelle ausgeführt,[1] meint Heautonomie eine spezielle Art des modernen Autonomiegedankens und zwar jene, die nach den wegweisenden Verständnissen von Kant und Schiller ausschließlich einer gänzlich *selbstbestimmenden* (auch nicht allein nur *selbstbestimmten*) Entität zukommt: etwa wie bei Kant der reflektierenden Urteilskraft in ihrem Spiel nach vollkommen freien und selbstgesetzten Regeln oder strikter bei Schiller der Natur in ihrer organischen Selbstentfaltung (als aristotelische *entelecheia* der *physis*). Wie wir sogleich sehen werden, lässt sich jedoch ein drittes Paradebeispiel von kaum zu überschätzendem Einfluss geltend machen, das man zugleich das *radikalste* nennen muss: nämlich der absolute Wille des mosaischen Gottes in seiner uneingeschränkten Schöpfungsmacht (*creatio ex nihilo*).

[1] Eine ausführliche Diskussion dieses Verhältnisses (samt der nicht unwesentlichen Differenzen bei Kant und Schiller) in der Bedeutung für den Begriff der (post-)autonomen Kunst würde hier zu viel Platz einnehmen (vgl. stattdessen Arnold i.Ersch.1), sollte jedoch in einem seiner Grundzüge im Folgenden von selbst deutlich werden können.

Das zu betonen scheint dienlich, da die meisten Kritiken der Kunstautonomie heute vor allem Souveränitätsvorstellungen oder Selbstmächtigkeitsphantasien von Kunstschaffenden attackieren, die theoriegeschichtlich kaum gedeckt sind und, wo sie dennoch von der Praxis beansprucht wurden, einem Missverständnis entspringen. Das ist nun nicht allein darum der Fall, weil wir es historisch ohnehin zumeist mit Auftragskunst oder Brotkunst zu tun haben, sondern weil die künstlerischen Intentionen (sowie ihre Motivationen) den Künstlern sowie ihrem Publikum entweder selbst nicht gänzlich transparent sind (das „Je ne sais quoi" ist nur ein Ausdruck davon und dafür) oder auch umgekehrt allzu transparent, sodass die Indienstnahme der künstlerischen Produktion (etwa für Propagandazwecke) nicht verhehlt werden kann oder will. Im emphatischen Sinne von künstlerischer Selbstbestimmung zu sprechen, dürfte in beiden Fällen strittig sein, sodass man geneigt sein könnte festzustellen: Das europäische, weiße, männliche selbstmächtige Genie, das eine Welt allein aus sich heraus erschafft, ist vor allem eine Selbsttäuschung – seiner Verfechter wie seiner Verächter.

Schon ein wenig Kantlektüre stattdessen belehrt darüber, dass unter Autonomie dagegen nicht uneingeschränkte Selbstbestimmung oder Selbstverwirklichung verstanden wurde, sondern selbst einem kantischen Genie als ‚ingeniösem Medium der Natur'[2] bleibt letztlich ‚nur' die Freiheit eines Sich-selbst-bestimmen-*lassens*, also die weitaus bescheidenere Freiheit, sich gegen und zugleich für bestimmte oder bestimmende Einflüsse zu entscheiden. Oder kann man *sich* hier überhaupt noch entscheiden oder nur öffnen – oder manchmal schon gar nicht mehr verschließen? Eher in diese Richtung gehen auch alle anderen wirkungsgeschichtlichen Theorien der Kunstautonomie von Schiller bis Adorno und beschreiten damit traditionelle Bahnen, die bereits auf die musischen Anfänge der künstlerischen Selbstverständigung zurückdatieren (etwa prominent in den ersten Versen der homerischen *Ilias*; vgl. Arnold 2023). Auf dieser Bahn bewegt sich der Inspirationsdiskurs *mutatis mutandis* nunmehr seit Jahrtausenden; und kurz erwähnt sei er hier nur, weil er uns zugleich auf die Eingangsfrage zurückführt.

Denn zuvor hätte man bereits einwenden können: Mögen die Kunstschaffenden auch nicht gänzlich selbstbestimmt sein, ja, sich sogar für eine bestimmte Agenda als Medien einspannen lassen, so muss dadurch jedoch noch nicht die Freiheit des Kunstwerks selbst korrumpiert werden. Denkt man etwa an Leni Reifenstahls Film *Olympia* (1936), um ein unbequemes Beispiel zu nehmen, so mag sich dessen ästhetische Werkautonomie kaum verleugnen lassen, andernfalls man wohl einfach von bloßer Propaganda oder einem gelungenen Kommunikationsdesign sprechen würde: Denn die von ihm ausgehende Faszination scheint sich in Teilen aus anderen Quellen zu speisen; was eigentlich auch erst erklärbar macht, warum er nicht längst verblasst, sondern gerade für diese Spannung von Propaganda und ästhetischer Autonomie weiterhin ‚sehenswert' ist.

Fragt man darum weiter, was es mit dieser ‚Werkautonomie' auf sich hat, landet man schnell in Diskursen, die sich einerseits um Schlagworte wie „Aura" (Benjamin 1980) oder „Wahrheitsästhetik" (Bubner 1989) ranken oder andererseits eine Explorierung und Exponierung der den Kunstwerken eigentümlichen Materialität und Medialität zu bedenken geben (prominent etwa Greenberg 1940). Beides ist wiederum nicht gänzlich voneinander zu trennen, auch wenn es vielleicht zunächst den Anschein haben mag, eine ideale Form über einen realen Stoff triumphieren zu lassen oder umgekehrt. Denn sowohl der Form- als auch der Stoffaspekt sind nicht nur dialektische Komplemente des eigentlichen Kunst*gehalts* eines Artefakts, sondern als solche bereits Resultate eines vorgängigen Sich-Zeigens, der ästhetischen Phänomenalität von Kunstwerken oder auch, wenn man so will: ihres spezifischen ‚Offenbarungscharakters'.

[2] Vgl. Kant 1968, 241f.; KdU § 46: „*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angebornes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: *Genie* ist die angeborne Gemütsanlage (ingenium), *durch welche* die Natur der Kunst die Regel gibt."

Nun liefe man dabei freilich Gefahr, ein gewisses „Ins-Werk-setzen-der-Wahrheit“ (Heidegger 1950) und damit doch nur erneut eine „Wahrheitsästhetik“ heraufzubeschwören. Doch Wahrheit und Ästhetik sind im Grunde (und geschichtlich) zweierlei und verhalten sich zueinander ohnehin eher wie Sein und Schein. Auch wäre es zu kurz gegriffen, an dieser Heidegger-Wendung nicht zugleich eine Gegenwendigkeit zu bemerken, die seinem Begriff der Wahrheit als „Unverborgenheit“ und somit als das Geschehen des Ent- und Verbergens in Eins eignet: Was sich in einem bestimmten Kunstwerk zeigt, ist das Sich-Zeigen und Sich-Verbergen eines Bestimmten auf dem Grund seiner Unbestimmtheit – die *Unscheinbarkeit einer Erscheinung* in ihrem ästhetischen Schein und zwar als realer Vor- wie idealer Anschein. Wenn ich also von Offenbarungscharakter gesprochen habe, dann in diesem Sinne einer Bildoffenbarung, einer Offenbarung durch das Bild sowie des Bildes in seiner erscheinenden Unscheinbarkeit. Diese aber ist im Grunde weniger ästhetischer Schein als selbst wahrhaftige Erscheinung, wenn auch mehr eines ‚kunstvollen‘ Anscheins eines besonders hellen Vorscheins (eines un/figürlichen dargestellten Sachverhalts) in seiner Unverborgenheit; *vulgo*: Im freien Schein der Kunst leuchten die Dinge heller und verheißungsvoller als im Tageslicht, weil sie zugleich aus der Nacht kommen. Nennen wir diese ästhetische Illumination – oder „profane Erleuchtung“ (Benjamin 1980a, 297) – der Einfachheit halber einmal *All-Tages-Licht* der Kunst.

Genau hieran, an dieser befreienden Freiheit des ästhetischen Scheins, lässt sich nun auch die dritte Hinsicht der Kunstautonomie als Abglanz erhaschen, nämlich die der Kunst selbst als modernes Phänomen samt seinem eigenen Kulturbereich. Und in dieser Hinsicht treten auch wieder die beiden anderen ins Bild, wenn auch mit einer modernen Gewichtsverlagerung im Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter. Diesem „ästhetischen Bereich“ entspricht ein „Spiel der Wahrnehmung und der Deutung“ samt einer eigenen Kennerschaft, die sich auf seine ‚autonomen‘ „Spielregeln versteht“ (Belting 2002, 27). Von Hegel bis Adorno könnte man resümierend bei der modernen Kunst von jenem Modus einer (romantischen) Selbsterkundung und -transformation des Subjekts sprechen, der sich im Medium seiner künstlerischen Objekte – als zauberspiegelhafte Gegen-Entwürfe seiner eigenen Rätselhaftigkeit, seiner innigsten Abgründe im rissigen Vordergrund des ästhetischen Scheins – auf eigentümliche Weise erfahren lässt. Diesen Zusammenhang wie Bubner in der Nachfolge Kants stattdessen lediglich als intelligentes Spiel der subjektiven Erkenntniskräfte mit sich selbst darzustellen, benimmt diesem Grundverhältnis letztlich weniger als Bubner selbst meinen mochte, ja, profiliert es eher noch in der Variante eines nunmehr *postmodernen* Spiels sogar noch mit diesen Abgründen – vergleichbar einem selbstvergessenen Spiel mit dem Teufel, der bekanntlich im Detail sitzt. Im Ganzen aber zeigt sich hier weiterhin *etwas* zugleich in seinem inkommensurablen Sich-Zeigen und als singuläres Zeichen für eine abgründige Deutungslosigkeit.

Man könnte die dritte Hinsicht der Autonomie also auch als diese Deutungslosigkeit der modernen *Kunst* beschreiben, die selbst nicht mehr so recht weiß, worauf sie mit sich und ihrer *Ästhetik* eigentlich hinauswill. Ihre sphinxhafte Rätselhaftigkeit ist zugleich die unsere, auf deren herausfordernde Frage mit einer schlichten Selbstbenennung, dem Irgendwie-Menschlichen der Kunst, zuletzt noch keine Antwort, geschweige denn eine Lösung gegeben ist, zumal die ganze ödipale Tragödie des Sich-selbst-auf-die-Schliche-kommens, der Selbsterkenntnis der menschlichen Verfehlungen, Mängel und Vergänglichkeit dadurch allererst in Gang kommt. Die Kunst selbst indes stürzt sich wie die Sphinx direkt in den Abgrund, sodass gerade heute der Eindruck entsteht, die Deutungslosigkeit meinte sogar eine gänzliche Bedeutungslosigkeit der Kunst, der nur noch mit einem bewussten Engagement für andere Zwecke und gegen jene selbstzweckhafte Kunstautonomie beizukommen wäre.

Doch ich will diese paradoxe *Befreiung von der Kunstfreiheit* an dieser Stelle nicht direkt weiterverfolgen (vgl. dafür Arnold i.Ersch.1), sondern umgekehrt einen Schritt zurück und einen weiteren zur Seite machen, um den benannten Offenbarungscharakter klarer ins Bild zu setzen und dadurch ein deutlicheres Kontrastbild zu erzielen. Die leitende Vermutung ist dabei die, dass

die Autonomie der Kunst selbst sowie die der Kunstschaffenden allererst vor dem Hintergrund einer bestimmen Autonomie von Kunstwerken verständlich wird, die dem erwähnten Paradox noch vorausliegt. Mit anderen Worten wird es im Folgenden darum gehen, die heutige Befreiung von der Kunstfreiheit im modernen Sinn radikal zu (ihrem) Ende zu denken, indem wir sie aus ihrem *Anfang als Kultbild* denken, der heute erneut aufzubrechen scheint. Was sich dort zeigt, ist das eigentliche *Vorbild* ihrer Autonomie, das sie deswegen nie zu erreichen vermochte (heute noch weniger als damals), weil sie, die Autonomie der Kunst in ihrer dreifachen Hinsicht, sich allein als *Nachbild* einer Heautonomie konstituieren sollte, die streng genommen nur einer Wahrheit vorbehalten war: nämlich der Heautonomie Gottes und seiner Offenbarung, jener christologischen Offenbarung von Inkarnation, Kreuzestod und Wiederauferstehung. Dieses in Christus *ebenbildlich* anwesende *Urbild* von heautonomer Schöpfungskraft, wie sie Gottes Allmacht nachgesagt wird, hatte jedoch – neben der Schöpfung selbst – nur ein einziges wahres *Abbild* hienieden: nicht das heidnische Götterbild, das Idol, sondern die Ikone und zwar speziell die der *acheiropoieta*.

II. U can't touch this…

Nach dem zweiten Gebot des Dekalogs soll man sich kein Bild von Gott machen. Die jüdische[3], stärker noch die christliche Überlieferung sah sich damit vor ein Problem gestellt, das inmitten einer bilderfreudigen Kultur der heidnischen Antike zu einer radikalen Absetzung oder neuerlichen Vermittlungen nötigte:

> Die Christen bahnten sich […] einen eigenen Weg zwischen den Götterbildern des Polytheismus und dem Bilderverbot der Juden. Jahwe war sichtbar nur im geschriebenen Wort präsent. Die Juden sollten sich von ihm kein Bild machen, das einem Menschen ähnelte, zumal es dann den Idolen der Nachbarstämme glich. Im Monotheismus bleibt für den universalen Gott nur die Unterscheidung der Unsichtbarkeit. Seine Ikone war die Heilige Schrift, weshalb die Thorarolle bei den Juden wie ein Kultbild verehrt wird. Aber die religiösen Verhältnisse in Palästina ließen sich nicht auf das römische Weltreich übertragen. Der Konflikt mit den jüdischen Christen wurde zugunsten der ‚Heidenkirche' entschieden. Mit der Annahme der Bilder setzte das einst orientalische Christentum seinen universalen Geltungsanspruch in der gräkorömischen Kultur durch. (Belting 2020, 17f.)

Die antike Idolatrie lebt im Christentum fort, sowohl im Häresievorwurf des Götzendiensts, der sich bis zum Ikonoklasmus steigern konnte, als auch in der Ikonenverehrung als Adorationsbehelf in Fragen eines überbildlichen Gottes. Dass der politische Siegeszug des Christentums im Ausgang von der konstantinischen Wende hieran seinen Anteil hatte, scheint unbestritten, jedoch lassen sich aus gewissen Rechtfertigungsversuchen angesichts einer nicht schlagartig zu beseitigenden Bilderwelt auch theologische Argumente destillieren, die aus der Not gewissermaßen eine Tugend machen.

Wollte man sich nicht auf die Radikalposition versteifen, jede bildliche Darstellung als Gotteslästerung zu verdammen, öffnete sich zunächst ein Weg, der „jede Sichtbarkeit grundsätzlich in Frage stellt und gerade deshalb ermöglicht, weil sie nur vordergründig ist und keinerlei Realität in sich hat" (Belting 2020, 5). Diesen Weg hatte bereits die heidnische Tradition des klassischen Platonismus eingeschlagen und war im spätantiken Neuplatonismus zu einer Lösung gelangt, die grundsätzlich alle Anbetungsformen als Ausdruck eines unausdrücklichen Einen noch jenseits des Seins konzipierte, einer unvorstellbaren, unbegreiflichen Übergottheit also, vor der alle Abbilder notwendig verblassen, um als bewusst unzulängliche Zeichen ihren Ursprung lediglich *ex negativo* zu umreißen.

In einer für die christliche Ikonodulie wesentlichen Hinsicht war das Problem auf diesem Weg jedoch mitnichten entschärft, sondern auf andere Weise nur abermals radikalisiert: Denn „damit tritt, anders als in den Heiligenikonen, in den Gottesikonen ein innerer Widerspruch zutage: Sie übernehmen anthropomorphe Darstellungsformen, geben ihnen jedoch einen Begriff, den

[3] Zur Geschichte des Bilderverbots im Judentum vgl. Böhme 2006, 159 ff.

ihr Aussehen nicht vermuten lässt und nicht erreicht, den Begriff des Unsichtbaren und Unbegreiflichen“ (Belting 2002, 59).

Mochte dieser Widerspruch für die Heiden lediglich eine weitere Torheit sein, die sich durch eine Suspension der ikonischen Wahrheitsansprüche vermeiden ließe, blieb der *eigentliche Kern* dieses Widerspruchs im Bildkult des Christentums für die Juden jedoch weiterhin ein Frevel: nämlich die einst bereits Realität gewordene *Sichtbarkeit Gottes in der Menschengestalt Jesu*, auf die sich die Heiligenikonen auf indirekte Weise verpflichten und auf die die Gottesikonen auf direkte Weise referenzieren. So ist bekanntermaßen der entscheidende Unterscheid des Christentums gegenüber dem Judentum die *Christologie* der Inkarnation, des Kreuzestodes und der Auferstehung, samt der sich daraus entfaltenden personalen Binnendifferenzierung des trinitarischen Monotheismus. Nun scheint es vermessen, diese vertrackten Zusammenhänge hier umfänglich darzulegen, einmal davon abgesehen, dass es bis zum ersten Konzil von Nicäa im Jahr 325 brauchte, um das Verhältnis von Mensch und Gott in Christus überhaupt auf eine verbindliche Formel der Wesens*gleichheit* (*homoousios* statt *homoiousios*) zu bringen. Entsprechend schien diese Gott-Menschlichkeit manchen Theologen der Zeit nicht von Ungefähr der gangbarste, wenn nicht gar der einzig wahre Weg, auch mit den Bilderfragen ins Reine zu kommen.

Die Lösung dieser Streitigkeiten stellt sich dabei in etwa so dar, dass Christus, als Mensch und Gott zugleich, den Widerspruch von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit insofern aufhebt, als er beides faktisch in sich vereint (ohne sie zu durchmischen). „Im Menschensohn war das *Urbild* Gottes wie in einem *Abbild* enthalten. Der Mensch, laut Genesis nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen und nicht dieses Ebenbild selbst, besaß als Modell Christus, der als Gottmensch das eigentliche Bild Gottes und damit auch der Archetyp der Schöpfung war. Basilius der Große (um 330–379) resümierte die Debatte um die Definition Christi mit dem Satz: Was in einem Bilde ähnlich sei durch die *Form*, das sei in der Beziehung zwischen dem Gottmenschen und Gott ähnlich durch die göttliche *Natur*.“ (Belting 2002, 173) Ob sich das gegen jeden möglichen Einwand *logisch* behaupten lässt, weiß Gott allein; dass es ihm *faktisch* möglich (gewesen) sein soll, bezeugt durch die einstige Wirklichkeit seiner Menschengestalt, ist wesentlicher Gehalt der Offenbarung und damit einem mysteriösen Fakten-Glauben des Christentums anheimgestellt.

Doch wie dem auch einmal gewesen sein sollte, in Anspruch genommen wurde von Christenseite damit zugleich die schon pagan-platonische Grundüberzeugung, dass jedes wahrhaftige *Ur*bild ein *Ab*bild besitzen muss wie der Vater einen Sohn (oder eine Tochter…), andernfalls nicht von einem Urbild (oder Vater) die Rede sein könnte. So verlangt es die Verfassung eines Urbildes geradezu, ein Abbild zu *er*zeugen, das seinerseits das Urbild allererst *be*zeugt – mit all den damit einhergehenden Fragen der Retroaktivität zwischen Rückprojektion und Erfüllung (insbesondere jener der Nachweisbarkeit). Diese heiklen Fragen werden jedoch im Christentum durch die zugleich glaubensstiftende Bindung des hl. Geistes beantwortet und zwar als der vermittelnden dritten Person Gottes im Bund mit den beiden anderen. In diesem Sinne ist Gottsohn als *Eben*bild Gottvaters nicht einfach ein niederrangigeres Abbild, sondern gewissermaßen die eigentliche Stifterfigur dieser göttlichen Urbild-Abbild-*Relation zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit*; als Abbild ist er *gleichsam* in Eins *Ur*bild eines ansonsten unfassbaren Ur*bildes*: Er ist real Erzeugtes (durch den Vater) ideal erzeugender Bezeuger (des Vaters) und wird durch das Zeugnis des hl. Geistes allererst erkennbar als *Zeugung* einer inhärenten Bildungs*natur* der trinitarischen *Form(en)*, die im bildlosen Gott allein (etwa des Judentums) noch unsichtbar geblieben wäre.

Die gewichtigen Konsequenzen, die sich daraus für die irdischen Bilderfrage ziehen lassen, werden jedoch in ihrer Tragweite erst dort erkennbar, wo wir die Ausgangslage des paganen Bilderglaubens dazu in Kontrast setzen. Diese Ausgangslage ist zunächst noch nicht die geschilderte spätantiker Neuplatoniker, die seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. bereits unter Konkurrenzdruck stehen, auch nicht die klassisch platonische in ihrem tendenziell esoterischen Glauben an den

‚Gott der Philosophen', – sondern die eigentliche Ausgangslage ist die des landläufigen Alltags kolportierter Mythen und praktizierter Mysterien inmitten staatlich oder privat gestifteter Heroen- und Götterkulte einer noch vorchristlichen Zeit. Für diesen paganen Bilderkult gilt dabei, wie Otto Weinrich herausgearbeitet hat, dass selbstverständlich von einer „Beseelung des Abbildes" durch das Urbild ausgegangen wurde. Als „Sitz des göttlichen Wesens" war in den einzelnen Kultbildern „das göttliche Numen gegenwärtig und wirksam" (Weinreich 1919, 144 f. und 155), sodass sie Wunderheilungen vollbringen und Schaden aller Art abwenden können sollten.[4] Kultbilder waren also streng genommen keine bloßen Re-Präsentationen, sondern durchaus Präsentation des göttlichen Wesens in einer ihm durchaus eigenen Gestalt; mithin waren sie Begegnungsmedien, die mehr oder weniger eindrucksvolle Theophanien vermittelten.

Die (christliche) Kritik an diesem Götzendienst musste nun, wie schon dargelegt, nicht notwendigerweise darauf hinauslaufen, jeder Bilderverehrung zu entsagen. Vielmehr bot die Doppelnatur Christi ein bis dato unausgeschöpftes Potential, den paganen Bilderkult *umzugestalten*. Die Doppelnatur Christi als Gott-Mensch übertrug sich dabei gewissermaßen auf die Bilder selbst. Die Positivität der vormaligen Kultbilder – die man sich als raumzeitlich-singuläre, immanente Gestaltungen einer durchgehenden Metamorphose der *physis* vorstellen kann – wurde nicht bloß um eine weitere, quasi meta-physische Ebene supplementiert; das Abbild wurde durch das Urbild also weder einfach transzendiert und ergänzt noch umgekehrt in dessen bloßen Schatten verwandelt oder negiert, sondern *in seiner Einheit zugleich als unterschieden* gefasst. Diese Einheit sollte durch den Unterschied der beiden Naturen weder aufgelöst noch sollten die Unterschiede durch die Einheit vermischt werden. Dergestalt weder Zwiespalt noch Einfalt stoßen wir hier auf die Denkfigur einer *Zwiefalt*: Wie Christus als Ebenbild war auch jedes seiner Abbilder von zweierlei Natur und damit von dieser Welt und doch in Eins aus einer ganz anderen, von der sie *idealiter* Zeugnis ablegten.

Wir haben oben schon von einer Radikalisierung des Widerspruchs von Bild und Bildlosigkeit durch das Christentum gesprochen; hier lässt sie sich besser erfassen, wenn man sich zugleich vor Augen hält, dass die *Präsenz des (Eben-)Bildes* durchaus keine Re-Präsentanz ist, jedoch auch keine einfache Präsentation mehr, sondern besagte *zwiefaltige*: eine menschlich-leibliche *Realpräsenz* im Sinne der Fleischwerdung (= das ‚Stoffliche') wie in Eins eine göttlich-geistige *Idealpräsenz* im Sinne der Verklärung (= das ‚Formelle').[5] Beide Dimensionen sind zugleich anwesend, ohne dass eine die andere ausschlösse oder lediglich repräsentierte. Denn weder tritt die Materie an die Stelle der Idee, sodass die Anbetung Holz oder Stein mit Gott verwechselte, noch reduziert die Idee das Material dermaßen zum bloßen Symbol, dass die singuläre Gestalt des Kunstwerks und zwar *in seiner Faktizität* irrelevant würde.

Der christliche Bilderkult kennt in Reliquien und Ikonen zwei Extremformen, die Real- und Idealpräsenz als solche deutlicher hervortreten lassen, indem sie jeweils eine der beiden Bildnaturen stärker gewichten. Während Reliquien das schiere Dass-Sein von heilsgeschichtlichen Spuren dokumentieren, indem sie materielle Zeugnisse der Geschehnisse konservieren, zielen Ikonen auf die ewige Gegenwart eines Was-Seins, das sich von der historischen Vergänglichkeit gerade abhebt wie Type von Token. Reliquien sind singuläre Überbleibsel im Sinne von Bedeutungs*trägern*, deren eigene Bedeutung gänzlich daran hängt, trotz ihres bloßen Dass-Seins ein bedeutendes Was-Sein überliefert zu haben – hier *ist*, wie man mit Hegel sagen könnte, der Geist

---

[4] Vgl. Weinreich 1909, 155: „Die griechische Kunst, besonders vom siebenten Jahrhundert ab, stand immer in enger Beziehung zum religiösen Leben der Hellenen und zu den Anforderungen des Kultes. Selbst die kleinste Stadt setzte ihre Ehre darein, der Schutzgottheit ihres Gemeinwesens einen prächtigen Tempel zu errichten und, wenn es irgend anging, das Kultbild von einem Meister schaffen zu lassen, um der Gottheit eine ihrer würdige Stätte zu bereiten. Denn durch das Kultbild war sie vertreten, ja in ihm war das göttliche Numen gegenwärtig und wirksam. Wenn man irgendeine Bitte hatte, oder wenn man danken wollte, trat man vor das Götterbild; an dieser Stelle erwartete man unmittelbare, wunderbare Hilfe."

[5] Vielleicht ist hier noch zu ergänzen, dass unter „Verklärung" präzise die biblische *transfiguratio christi* (oder nach der Septuaginta seine „metamorphosis") im *Taborlicht* (als dem eigentlichen „Alltageslicht") gemeint ist…

Knochen. Ikonen dagegen sind Ideal*typen*, deren virtueller Bedeutungsgehalt gleichwohl nicht umhinkommt, sich einem bestimmten Stoff auf eine bestimmte Weise ‚einzuprägen', um seine ideale Präsenz allererst zu aktualisieren – hier erleuchtet das *nunc stans* gleichsam den (doppelsinnigen) Augenblick. Beide bleiben auf einander verwiesen, auch wenn in der Art ihres Verweisungszusammenhangs entweder das Dass-Sein der Idealität (Reliquie) oder umgekehrt das Was-Sein der Realität (Ikone) die primäre Bedeutung ausmacht und dadurch ihr Komplement in den Hintergrund treten lässt. In beiden Fällen – mit ihren unterschiedlichen und ungleichmäßigen Gewichtungen – bezeugt jedoch das Reale seine Idealität und die Idee ihre Realität.

Eine perfekte Balance der beiden Momente – und damit die vollumfängliche Präsenz analog der Gottmenschlichkeit Christi – wird hingegen erst durch ein Phänomen erreicht, das *gleichermaßen Reliquie wie Ikone* ist: das *Acheiropoieton*. Dieses wörtlich ‚nicht-handgemachte' Bild meint im Sinne der christlichen Tradition zum einen Lukasbilder, die der Legende vom künstlerisch versierten Evangelisten entsprechend ein Marienportrait zum Ursprung haben (das wahlweise vom hl. Geist unmittelbar inspiriert oder von Maria selbst vollendet wurde); hier geht es um Abbilder, die – sanktioniert durch den hl. Geist oder die Gottgebärerin – garantiert urbildhafte Züge zum Vorschein bringen. Und zum anderen benennt das Acheiropoieton gewisse Abbilder des Ebenbildes höchstselbst, das *vera ikon* (etwa der Schweißtuchabdruck der *Veronikabilder* oder das *Turiner Grabtuch*). Gerade Letzteres mag als eigentlicher Inbegriff für die Gattung des Acheiropoietons dienen, soll diesem leiblichen Abbild doch die bezeichnende Besonderheit eignen, vom Gottmenschen selbst gewirkt zu sein. Das unterscheidet es im Wesentlichen von anderen heiligen Bildtypen. Doch in welcher Hinsicht genau?

Nun kannte zwar auch die pagane Antike vergleichbare Götterbilder, die sogenannten *diipetes*, die wortwörtlich ‚vom Himmel (des Zeus) gefallen' schienen, doch vermochte dabei die Vermutung, es womöglich (oder offensichtlich) bloß mit besonders gelungenen Präsentationen eines Gottes *durch Menschenhand* zu tun zu haben, dem Kultwert letztendlich und im Wesentlichen nicht abträglich zu sein: Die Götter wissen sich ihrer Medien zu bedienen, um in Erscheinung zu treten. Ähnlich verhält es sich mit den Ikonen, inklusive der Lukasbilder: Scheinen sie auch in ihrer Herstellung göttlich inspiriert und durch ihr Maßnehmen an Gottes urbildlicher Schöpfung – und zwar in Formen später kirchlich kanonisierter Schemata – höchste Autorität inne zu haben, bleiben sie letztendlich doch Menschenwerk: Die Menschenhand meint sich zwar von Gottes Hand geführt, sodass Ikonen im Wesentlichen eher Bildkonzepte (durchaus im Wortsinn ihrer ‚Empfängnis') sind als eine bestimmte Maltechnik (vgl. Belting 2020, 41), doch ist es nicht *leibhaftig* Christus, der sich ins Bild schickt. – Im Fall der Reliquien mag es dagegen zunächst überhaupt fraglich scheinen, von Kunstwerken zu sprechen. Dennoch ist es nicht nur ihre zumeist kunsthandwerklich anspruchsvolle Ausführung, sondern ihr Charakter von ‚Trouvailliен' oder ‚Readymades' *avant la lettre*, die ihren Status als künstlerische ‚Artefakte' verständlicher machen können. Allein, billigt man ihnen auch den institutionellen Rahmen einer kaum vollzogenen Trennung von Kunst und Religion zu, in dem sie durchaus als christliche Kultbilder (ein-)gefasst sind,[6] missen sie als Abbilder trotzdem den ebenbildlichen Zug.

In den drei geschilderten Fällen ist also stets Göttliches involviert, jedoch nur mittels menschlicher Werkzeuge. Anders aber steht es um die antiken Abzüge von Jesus Christus. Hier scheint nichts von Menschenhand gewirkt, sondern nur hingehalten bzw. hinzugetan, und die Frage der Autorschaft damit von vorneherein auf einer anderen Ebene angesiedelt als die der modernen Kunstautonomie. Würde man etwa auch der hl. Veronika die Urheberschaft am Schweißtuch als Kultbild zurechnen wollen, nähme sie wohl höchstens die Rolle eines zufälligen Paparazzos der Passionsgeschichte ein und eben nicht die einer autonomen (Foto-)Künstlerin; jedenfalls ist

[6] Auch sie mögen zwar in allerletzter Instanz von Gott *bereitgestellt* sein (schlicht qua Gegenstände seiner Schöpfung), doch kaum in der primären Absicht *geschaffen*, dereinst als Reliquien zu dienen. Im Gegenteil dürfte sich Gott wohl kaum für Märtyrerreliquien interessieren. Letztere sind vielmehr Menschenwerk und in ihrer Bedeutung eine Frage von findigen Menschenhänden im Sammeln wie im Darbieten *für* Menschen.

nichts davon bekannt, dass sie sich eigens aufgemacht hätte, um das Antlitz Jesu festzuhalten, als sie ihm behilflich war. Schweiß- und Grabtuch selbst wirken dagegen als herausragende Kultbilder, weil sie nicht nur Züge von Reliquien und Ikonen besitzen, sondern geradezu *die Reliquien der wahren Ikone schlechthin* sind, nämlich der menschlich-göttlichen Züge Christus als des Urbildes der Ikonenmalerei schlechthin – und in Eins als *die Ikonen der bedeutungsvollsten Reliquie* gelten können, nämlich als das reale Antlitz des leibhaftigen Gottes, gezeichnet mit seinem eigenen Blut und Schweiß (statt bloß mit einem noch so lichtvollen Abglanz).

Wenn sich also von einem christlichen Kultbild schlechthin sprechen ließe, das Gottes eigenstes Kunstwerk wäre, dann hier im Angesicht seiner nicht nur reliquienhaft oder ikonisch bezeugten, sondern erzeugten Anwesenheit. Hier schießt die Gottmenschlichkeit der Real- wie Idealpräsenz in einem wahren Abbild des einen wahren Ebenbildes zusammen. Mehr jedoch noch als im Schweißtuch spiegelt sich im Grabtuch die Heilsgeschichte der christlichen Erlösung aus Inkarnation, Kreuzestod und Wiederauferstehung, von der es insbesondere zeugt, weil es laut den Evangelisten als einziges in der leeren Grabhöhle zurückgeblieben sein und den Jüngern darum als Symbol der Auferstehung *par excellence* gedient haben soll. Nicht von ungefähr ließe sich das Grabtuch Jesu darum auch als bildliche *Aufhebung* des Menschlichen im dreifach Sinne Hegels beschreiben: als Negation seiner menschlichen Endlichkeit, als ihre Aufbewahrung im Abbild und als ihre Erhöhung zur Ikone *der* Ebenbildlichkeit selbst. Das Turiner Grabtuch als Acheiropoieton umfasst also wortwörtlich die Christologie und damit gleichsam ‚Leib und Blut' des Christentums, die Christus für seine Gläubigen hingegeben haben soll zu seinem Gedächtnis.

Das aber heißt nun für unsere Frage der Kunstautonomie: Einzig das Acheiropoieton des Turiner Grabtuchs bringt den vollumfänglichen Begriff einer *Heautonomie des Kunstwerks* in Eins zur vollerfüllten Anschauung. Es ist eine Schöpfung Gottes, ein Testimonium seiner Gottmenschlichkeit und erfüllt selbst gleichsam die Rolle eines Stifters im Glauben kraft des hl. Geistes, indem es zu trösten und zu vermitteln vermag wie der *Paraklet* selbst. Dagegen ist die ganze Schöpfung selbst zwar Werk, aber noch zu wenig Kunstwerk, weil ihr der christologische Gehalt im Grunde doch äußerlich bleibt; indes Christus seinerseits, als das gezeugte (nicht geschaffene!) Ebenbild, weitaus mehr darstellt als ein Kunstwerk Gottvaters. In diesem Sinne kann man das Turiner Grabtuch als durch sich selbst bestimmtes, erfülltes und vollendetes Kunstwerk beschreiben – abermals gewirkt gleichsam aus dem urschöpferischen Willen Gottes, der bereits die Welt aus dem nichts und nach seinem Logos geschaffen hat, und platziert unter den menschlichen Kreaturen quasi als abbildhafte Erinnerung an das Wirken des Ebenbildes, als Rollenmodell oder Vorbild der Nachahmung und (Ver-)Tröstung.

Wenn Gott also ein Kunstwerk auf Erden hinterlassen hat, das den Vorschein der ebenbildlichen Wahrheit zugleich abbildlich-real festhält und dennoch im Glauben urbildlich-ideal übersteigt, d.h. den Vorschein der Wahrheit aufhebt (*conservare*, *negare*, *elevare*), dann ist es dieses Grabtuch, das mit seiner spiegelgleichen Reflexion von Jesu Gottmenschlichkeit zudem die inhärente Spannung der Ikone zwischen Ikonolatrie und Ikonoklasmus ansichtig werden lässt: Wie Gott sich in seinem Sohn selbst gebiert und kreuzigt, um wiederaufzuerstehen, so ist auch die Ikone ihr eigener Ikonoklasmus, indem das diesseitige Abbild sich gänzlich dem jenseitigen Urbild unterwirft, das es zum Vorschein bringt. Dadurch aber macht es sich in Eins der eigenen Ikonodulie (Bilderverehrung) erst würdig – ja, mehr noch: Es verschafft dem Urbild allererst die ihm gebührende Ikonolatrie (Bilderanbetung), indem sie anstelle der heidnischen Götzen einzig dem christlichen Gott dargebracht wird.

Indem beide, Gottsohn und Achieropoieton, sich derart selbst erniedrigen, erhöhen sie sich nicht nur selbst, sondern läutern sich zudem zu einer wundersamen bzw. wunderwirksamen Macht. Diese Macht ist rein und heautonom im Sinne einer *splendid isolation*, die Gott aus Nichts schöpfen und die Acheiropoieta wie aus dem Nichts geschaffen sein lässt, jedenfalls unberührt von Menschenhand oder anderen Verunreinigungen, die erst nach dem sauberen Anfang ins Spiel kommen. Im Gegensatz zur paganen Götterwelt einer durchgehenden Metamorphose

unter der Herrschaft der Moiren ist der christliche Gott vom Werk seiner Schöpfung genauso strikt getrennt wie seine menschlichen Geschöpfe von den Acheiropoieta.

Per analogiam könnte man demnach sagen: Gottvater ist das Urbild des heautonomen Künstlers, Gottsohn sein heautonomes Ebenbild und der hl. Geist umreißt jenen heautonomen Kunstbereich des Glaubens und zwar inmitten des ersten heautonomen Werks (d.i. die Schöpfung der Menschenwelt), in dem sich der *Reentry* der Gott/Menschenwelt-Unterscheidung abermals, nämlich als kunstvolles Acheiropoieton ereignet. Alles *menschliche* Kunstgebaren erweist sich dagegen als quasi unreine, vermischte *Autonomie* im Sinne eines Sich-bestimmen-*lassens* durch andere Agenten und Aktanten. Wenn man so will, bleibt sie stets unzulängliche Nachbildung jener göttlichen Vorbildungen und lediglich annäherungsweise Nachahmung von Gottes absoluter künstlerischer Freiheit. – Wäre es das also schon gewesen?

III. …only MC Hammer can

Die vorangegangenen Überlegungen haben freilich eine Voraussetzung: Sie sind eine Frage des Glaubens an die tatsächliche Inkarnation, Kreuzigung und Wiederauferstehung des christlichen Gottes. Dass man auch nicht daran *glauben* kann, versteht sich begriffslogisch von selbst, tut aber in der hiesigen Auseinandersetzung nichts Wesentliches zur Sache, da es für das autonome Selbstverständnis der modernen Künste und das Selbstbild seiner Schöpfer bereits ausreicht, von der Wirkungsgeschichte des Glaubens auszugehen. Von Bedeutung ist dabei nicht nur das Festhalten der Gläubigen an dieser Rollenaufteilung im Schöpfungsplan, sondern gleichermaßen, wenn nicht sogar im höheren Maße, das der Ungläubigen und zwar gerade dort, wo man sich nicht bereitwillig dem Diktat der Orthodoxie unterwerfen, sondern die traditionell Gott allein vorbehaltene Rolle selbst einnehmen wollte. Dieser Unglaube wurde gemeinhin als Inspirationsquelle von Emanzipation und Aufklärung verstanden, da er die kreative Macht (wieder) in die Hände der Menschen legen sollte.

Doch dieser Unglaube als Gegensatz zum Glauben ist nochmal etwas anderes als ein Nichtglaube. Gläubige und Ungläubige teilen gewissermaßen denselben Glauben an den Glauben als Entweder-Oder; sie teilen dieselbe Grundannahme, dass es tatsächlich eine Frage des Glaubens sei, wem eine *heautonome* Schöpfungsmacht zukomme: *Entweder* ist es Gott allein, der kraft seines Willes die Welt erschaffen, Wunder wirken und Acheiropoieta hervorbringen kann – *oder* dieser Gott ist eine anthropomorphe Projektion, und in seinem Namen sind es vielmehr die Menschen, die dies vermögen. Was aber, wenn weder Götter noch Menschen *heautonom* wären, sondern beide lediglich autonom in dem Sinne, dass *sich beide voneinander bestimmen ließen*? Zugestandenermaßen scheint diese Frage auf den ersten Blick etwas befremdlich oder gar abwegig. Doch es lohnt sich, sie weiter zu verfolgen, da mit ihr zugleich die Frage verknüpft ist, wie man auch *nicht* an den Glauben glauben könnte.

Nehmen wir an dieser Stelle ihre Fährte auf, haben wir die Hälfte der Strecke zu ihrer Beantwortung bereits hinter uns gebracht. Die bisherigen Überlegungen liefen gewissermaßen darauf hinaus, das anvisierte Ziel selbst fraglich werden zu lassen: Kann es auch nur den Gedanken an heautonome Kunstwerke, Schöpfer oder einen heautonomen Bereich der Kunst geben – ohne die „mosaische Unterscheidung“ (Assmann 2003) auch auf die Kunst Anwendung finden zu lassen? Lässt sich ein Anspruch auf Heautonomie überhaupt formulieren, ohne Anleihen bei jenem Gotteskonzept zu machen, das sich strikt von allen anderen absetzt, indem es den mosaischen Gott (laut seinem eigenen Gesetz) als den einzigen, wahren und absoluten über alle anderen (als bloße Götzen; nicht nur als dessen Masken) setzt?

Dass diese Annahme erhebliche Einsprüche und gewaltige Widersprüche provoziert hat, lässt sich in der nicht selten blutigen Geschichte des Judentums, des Christentums und des Islams nachlesen. Sie gilt es hier nicht zu kommentieren. Deutlich dürfte an ihr jedoch schon auf den ersten Blick sein, dass diese „mosaische Unterscheidung“ samt ihrem rigiden Wahrheitsanspruch auch in Fragen der Kunstfreiheit ihre Tücken besitzt, da sich der Anspruch auf eine reine Tren-

nung im Sinne eines reinen Entweder-Oder seinerseits kaum rein durchhalten lässt. Gerade das Phänomen der Acheiropoieta führt vor Augen, dass, auch wenn der rein göttliche Ursprung geglaubt wird, Gott letztendlich auf die Menschennatur, seine eigene wie die unsere, zumindest verwiesen, wenn nicht gar angewiesen bleibt. Denn was die Acheiropoieta erzeugen, ist letztlich ein Zeugnis von *Göttlichem im Menschlichen* und doch allein *für* Menschen, die es als dieses wahrhaftige Zeugnis *allein in ihrem und durch ihren Glauben* anerkennen können.

Das ist keine Nebensächlichkeit und scheint sich dort zu einer manifesten Krise oder gar vernichtenden Kritik auszuwachsen, wo Menschen doch ihre Hände zumindest im Spiel gehabt haben könnten und das Ganze sich im Grunde als Manipulation erwiese. Selbst für den Fall, dass sich darüber kein endgültiges Wissen beanspruchen lässt: Wer wäre nicht zumindest einmal versucht zu *glauben*, dass es sich bei den Acheiropoieta letztendlich doch um einen handgreiflichen Betrug oder auch nur um eine fromme Autosuggestion handeln könnte? Dieses Glauben-Können aber, als Versuchung oder Verheißung, meint dabei weitaus mehr als eine heuristische Hypothese; es meint eine zutiefst existenzielle Einstellung gegenüber Offenbarung und Erlösung oder Verblendung und Aufklärung, und betrifft damit auch die *Ungläubigen in ihrem eigenen Glauben*, dass im Sinne ihrer emanzipatorischen Überzeugung die Ikonolatrie als Götzendienst entlarvt werden *sollte*.[7] Und mehr noch: Dieser Glaube der Un-Gläubigen deckt sich durchaus mit dem von manchen Anders-Gläubigen, ja, ist zumindest im Fall des *Ikonoklasmus*, erfolge er nun aus *Motiven* der ‚wahren Humanität' oder denen der ‚allein rechtmäßigen Gottesverehrung', *im Grunde* ein- und derselbe: nämlich paradoxerweise jener, mit einem falschen Glauben, d.h. einem Unglauben, aufräumen zu müssen.

Hier kommen wir an einem Punkt zu stehen, der es unter modernen Bedingungen erstmal erlaubt, den Blick zu weiten und den verfolgten Horizont der bisherigen Fragestellung deutlicher zu gewahren: Wir befinden uns auf dem Terrain einer ‚Dialektik der Aufklärung', die den Glauben nicht einfach hinter sich gelassen hat, sondern uns *nach einer Aufklärung der Aufklärung* erneut, wenn auch anders, mit der Glaubensfrage konfrontiert. So stehen wir heute bereits inmitten einer Auseinandersetzung um den Glauben an den Un-/Glauben einerseits und den Nicht-Glauben andererseits:

> So können wir Iconoclash definieren als das, was eintritt, wenn *Ungewißheit* über die genaue Rolle der Hand besteht, die bei der Produktion eines Mittlers am Werk ist: Ist es eine Hand mit einem Hammer, die im Begriff ist, zu denunzieren, zu entlarven, aufzudecken, bloßzustellen, zu enttäuschen, zu entzaubern, Illusionen aufzulösen, Luft rauszulassen? Oder ist es im Gegenteil eine achtsame und vorsichtige Hand, mit offener Handfläche, wie um Wahrheit und Heiligkeit zu ergreifen, herauszuholen, hervorzulocken, in Empfang zu nehmen, hervorzubringen, aufzunehmen, aufrechtzuerhalten, zu sammeln? (Latour 2002, 19)

Woran also glauben? – Weder ausschließlich an das Eine noch an das Andere; sondern an beides *nicht*. Das jedoch lässt sich am ehesten dadurch bewerkstelligen, dass man den Glauben an den Glauben aufgibt; dass man den „Iconoclash" weder auf die *selbstgerechte Gewissheit* des Ikonoklasmus noch die der Ikonolatrie reduziert; dass man also nicht glaubt, ausschließlich dem göttlichen Einen oder den menschlichen Anderen die wahre Heautonomie zusprechen zu müssen, sondern sich der „Ungewißheit" voll und ganz gewiss ist – anstatt sie als Nicht-Gewissheit im Register des Wissens zu verachten oder im Register des Glaubens als göttliche Unergründlichkeit zu verherrlichen (*credo quia absurdum est*).

---

[7] Vgl. Latour 2002, 15 ff.: „Dem Bild *die Hand hinzuzufügen*, ist demnach gleichbedeutend damit, die Bilder zu verderben, zu kritisieren. Das gilt auch von der Religion im allgemeinen. Zu sagen, sie sei von Menschen geschaffen, heißt soviel wie die Transzendenz der Gottheiten für null und nichtig zu erklären, den Anspruch einer Erlösung von oben aufzugeben. Allgemeiner gesagt, besteht der kritische Geist darin, überall die *Hände* von Menschen am Werk zu sehen, um die Heiligkeit der Religion, den Glauben an Fetische, die Verehrung vom Himmel gesandter transzendenter Ikonen, die Stärke von Ideologien niederzumachen. Je mehr demonstriert werden kann, daß Menschen am Bild gearbeitet haben, desto schwächer sein Wahrheitsanspruch […]."

Doch ist dieser Nicht-Glaube nicht doch nur ein Un-Glaube höherer Stufe, quasi ein ironisches Un-Wissen, das sich selbstgefällig in der Schwebe hält, eine Apotheose der Unentschiedenheit, eine Huldigung des Zweifels? – In einer gewissen Hinsicht schon, doch in einer bestimmen anderen drückt sich darin zugleich mehr wie weniger als das aus: nämlich die *Autonomie unseres alltäglichen Handelns* (noch vor jeder Gewissheit und nach jeder Ungewissheit) gleichsam ‚Hand in Hand' mit den zweifelsfreien Wirklichkeiten, durch die wir uns und die sich durch uns *bestimmen lassen*. – Was damit gesagt ist, lässt sich etwa mit Jörg Rüpke und seinen wegweisenden Forschungen zur *Lived Ancient Religion* auch so formulieren:

> Ich fasse Religion dafür als das situative Einbeziehen von Akteuren (ob sie nun als Göttliches oder Götter, Dämonen oder Engel, Tote oder Unsterbliche bezeichnet werden), die in bestimmter Hinsicht überlegen sind. Vor allem aber ist ihre Anwesenheit, ihre Mitwirkung, ihre Bedeutung für die jeweilige Situation nicht einfach unhinterfragbar gegeben. (Rüpke 2016, 19) – Religion lässt sich also definieren als Ausweitung der jeweiligen Umwelten über die unmittelbar plausible soziale Umwelt Lebender und vielfach auch Tiere hinaus in spezifischen Formen von Handlungsmacht, von Identitätsformulierungen, von Kommunikation. (Ebd., 33)[8]

Ohne hier auf die drei letztgenannten „Facetten religiöser Kompetenz" genauer eingehen zu können oder auch zu müssen (vgl. dafür ebd., 22–33), findet sich hier schon auf den ersten Blick ein paganes, quasi *prä- und post-mosaisches* Religionsverständnis beschrieben, das Rüpke kurz und knapp an eine einzige minimale Gelingensbedingung knüpft: „[R]eligiöses Handeln ist dann und dort gegeben, wo in einer Situation mindestens ein Mensch solche Akteure in seine Kommunikation mit anderen Menschen einbezieht, ob er nun bloß auf sie verweist oder sie direkt anruft." (Ebd. 19) Wo diese Minimalbedingung jedoch nicht erfüllt wird, gilt schlicht: „Eine göttliche Macht, über die und mit der niemand redet, hat keine Macht. Ohne Nennungen und Rituale, ohne Inschriften und religiöse Infrastrukturen, ohne sichtbare Bilder und hörbare Priester galt dann ebenfalls: Religion findet dort nicht statt." (Ebd., 21) – Beides zusammengenommen umreißt ein (Selbst-)Verständnis gelebter antiker Religiosität, das in seiner Weite, Breite und Tiefe wohl am Ehesten einem praxeologischen Kooperationsmodell auf ANT-Basis ähnelt. Terry Pratchetts Satire *Small Gods* (2022) hingegen hat die Zusammenhänge in ihrer Logik fiktiv entfaltet und bringt geradezu ingeniös auf den Punkt, was es für Götter und Menschen heißt, im Glauben *aneinander* auf Gedeih oder Verderb *voneinander* abhängig zu sein.

Das klingt komisch und dennoch kommt genau hierin jene *prä- und post-mosaische* Gelassenheit zum Ausdruck, die sowohl vom Glauben an die Heautonomie Gottes oder die des Menschen ablassen als auch sich in den Nicht-Glauben einlassen kann, dass wir herkömmliche Götter ebenso sehr (ge)brauchen wie sie uns. Mit anderen Worten: Nicht zu glauben heißt: den Glauben an nicht (auch) von Menschen gemachte Acheiropoieta als falschen Glauben an die Heautonomie Gottes (und seiner neuzeitlichen Usurpatoren) zu durchschauen und trotzdem *oder gerade deswegen* die Wirklichkeit von Göttern (oder ‚höheren Mächten' im Allgemeinen) gelten zu lassen, wo sie – Hand in Hand mit unserer eigenen Autonomie – am Werk sind.

Mit Latour könnte man dieses Verhältnis zur Wirklichkeit als ‚Faiticheismus' beschreiben:[9] Während *Fetische* positiv oder (zumeist) negativ als *Idole* verstanden werden, deren Stofflichkeit allererst spirituell aufgeladen werden musste, indem – antiken *agalmata* vergleichbar – sympathetische Substanzen im Rahmen theurgischer Praktiken in ihrem Inneren deponiert wurden, von denen sie gewissermaßen nachträglich beseelt werden sollten, gewinnt der *Fakt* unter den Bedin-

---

[8] Dass hier ein sehr weitgefasster Kommunikationshorizont bezeichnet ist, der sich nicht auf orthodoxe Religionsausübungen beschränkt (wie hart oder weich dieses Kriterium auch tatsächlich gehandhabt wurde), ergibt sich unmittelbar im Anschluss: „Was an relevanter Umgebung nicht mehr unmittelbar plausibel ist, kann durchaus kulturell verschieden sein. […] Das zeigt sich etwa in der auch in meinen Beispielen abzulesenden Konzentration auf ‚Götter', es zeigt sich auch in Grenzziehungen wie der von mir abgelehnten abgrenzenden Unterscheidung zwischen Religion und Magie." (Rüpke 2016, 33)

[9] Zum latourschen Neologismus des „Faitiches" vgl. ausführlich Latour 2000, 327–359. Inwiefern Fetisch und Fakt/*fait* auch etymologisch erwachsen aus dem „Gemachten"/„Fabrizierten", dafür siehe ebd., 334.

gungen der christlichen Faktizität ein kultisches Eigengewicht, das vom Inkarnationsgedanken herrührt: im Gott-Mensch Jesus Christus hat sich – im Gegensatz zum Idol – die *Idee* selbst verkörpert, was sich wiederum auf die Acheiropoieta als Abbild des Ebenbildes strukturell übertragen lässt.

In gewissem Sinne ist Christus sogar das erste und einzige Acheiropoieton in Reinform, das Gott allein von sich aus, durch sich und mit sich, also vollendet heautonom gezeugt hat – quasi als seiner selbst ebenbildliche Urform aller anderen Acheiropoieta, die daran gemessen nur von Menschenhand verunreinigte Abbilder sein können. Das wirft uns jedoch gleichsam auf das Faktum des Fetischs wie umgekehrt die Fetischisierung einer Faktizität zurück, die dem abbildlichen Acheiropoieton noch deutlicher anhaftet: Es muss als solches *geglaubt* werden und *kann* es deshalb auch gerade *nicht* – womit wir wieder bei der falschen Alternative des von Gott Gegebenen oder des von Menschen Gemachten wären, die Latour durch die Vermittlung von *Fakt* und *Fetisch* im „Faitiche" bewusst zu unterlaufen sucht.[10] Auch wenn die Acheiropoieta nicht vom Himmel gefallen sein dürften, schließt das in manchen Fällen nicht aus, sie mit gutem Recht in den Himmel zu heben.

In anderen Worten nimmt der Faiticheismus auch an der sozialen Konstruiertheit der Wahrheit keinen Anstoß mehr, weil die Wahrheit des Sozialen gerade Einseitigkeiten falscher Alternativen zu revidieren erlaubt, weil sie sich wiederum nicht einfach auf Glaubenssätze stützt, aber umgekehrt die Wahrheit (nicht-mathematischer oder nicht-logischer Dimension) auch nicht in persönlichen Beliebigkeiten auflöst, sondern statt auf eine solipsistische Relativität gemachter Wahrheit auf die kommunikative Wahrheit gegebener Relativität oder: ‚Relationalität' setzt.[11] Das heißt aber zugleich, die „mosaische Unterscheidung" (die schon für Assmann eine Unterscheidung entschiedener Absetzungen von einer toleranten Wahrheitsauffassung war) auf sich beruhen zu lassen und *sich* um der gemeinsamen Ergebnisse willen den *gemachten Gegebenheiten proaktiv hinzu(zu)geben*. Denn nichts ist gläubiger oder auch ideologischer als eine Kritik an Glaubenssystemen oder Ideologien, die sie anderen erst unterschieben muss, um sich dagegen ins Recht zu setzen: „Es gibt ein Recht, nicht zu glauben, und das sogar noch wichtigere Recht, nicht des *naiven* Glaubens an irgendetwas bezichtigt zu werden. So etwas wie einen Glaubenden gibt es womöglich gar nicht. Mit Ausnahme des eher seltenen Bilderstürmers: er glaubt an den Glauben – und glaubt seltsam genug, ebenfalls, er sei der einzige Nichtglaubende." (Latour 2002, 58)[12]

---

[10] Der Faitiche ist beides zusammen auf eigene Art: Damit der Mensch machen kann, muss Gott geben, und damit sich Gott sogar selbst geben kann, muss der Mensch sich schon gemacht haben, etwa zu Gottes willigem Werkzeug. Das erinnert nicht von Ungefähr an die reale Situation der Gottesgeburt und Gottesgebärerin (was hier zu entfalten zu weit führen würde) und zeigt quasi mit einer Schlagseite zur Realpräsenz (statt wie oben der Idealpräsenz der ideellen Inkarnation), dass das Ur-Acheiropoieton, Jesu Christus als heautonome Zeugung Gottes, weder menschliche Fetischisierung noch bloßer göttlicher Fakt allein sein muss, sondern beides in Eins auf zwiefältige Weise sein kann, nämlich als gott-menschlicher Faitiche (eines ebenso autonomen wie wechselseitigen Sich-bestimmen-lassens).

[11] Vgl. Latour 2002, 338: „*Weil* er [der Faitiche; Anm. FA] konstruiert ist, ist er so außerordentlich wirklich, so autonom und unabhängig von unserem Zutun. Wie wir wieder und wieder gesehen haben, verringern Bindungen nicht die Autonomie, sondern fördern sie. Solange wir nicht verstanden haben, daß die Begriffe ‚Konstruktion' und ‚autonome Realität' *Synonyme* sind, werden wir den *Faitiche* als eine weitere Form von Konstruktivismus mißdeuten und nicht sehen, daß er die gesamte Theorie davon verändert, *was konstruieren bedeutet*."– Dasselbe gilt für den Begriff der „autonomen Realität" bzw. genauer: für den Begriff der „Autonomie" als deren konzeptuelle Voraussetzung.

[12] Vgl. auch Latour 2000, 332f.: „[E]s [ist] in Wirklichkeit der kritische Denker, der den Begriff des Glaubens und der Manipulation *erfindet* und ihn dann auf eine Situation *projiziert*, in der der Fetisch eine vollkommen andere Rolle spielt. […] Der einzige, der hier *glaubt*, ist er, der Bekämpfer jeglichen Glaubens […]. Denn er glaubt an einen Gefühlszustand des Glaubens, ein in der Tat befremdliches Gefühl, das möglicherweise nirgendwo als im Kopf des Bilderstürmers existiert. […] Glauben ist jedoch kein psychischer Zustand, keine Form des Begreifens von Aussagen, sondern ein *polemischer* Beziehungsmodus." – „Der Bilderstürmer war so naiv zu glauben, es gäbe Glaubende, die so naiv sind, einen Stein mit Geist zu versehen […], *weil er ebenso naiv glaubte, daß die*

Das mag in manchen Ohren schon wieder bedenklich affirmativ klingen (wenn nicht gar dreifach naiv…). Doch die dahinterstehende Absicht zielt auf die Kritik einer allzu wohlfeilen, ja ihrerseits naiven Kritik, die sich hinter ihren un-gläubigen Vorurteilen bereits zu sehr verbarrikadiert hat, um für die eigenen Grenzen – ob der mutwillig versperrten Ausgänge ins Freie – noch ein Gespür der Isolierung zu besitzen: „was, wenn der Kritiker so unkritisch gewesen wäre, daß er die Notwendigkeit von Vermittlung unsichtbar gemacht hätte?“ (Latour 2002, 74)[13] Doch unterdessen scheinen auch diese letzten Bastionen der Kritik bereits ins Wanken geraten:

> Plötzlich scheinen wir mit einer neuen Intensität an unseren Idolen, unseren Fetischen, unseren *Faitiches* zu hängen, an den ungewöhnlich zerbrechlichen Wegen, auf denen unsere Hand Objekte hervorbringen kann, die wir nicht beherrschen. Auf unsere Institutionen, unsere öffentliche Sphäre, unsere wissenschaftliche Objektivität, selbst unsere religiösen Formen, auf alles, was wir vorher gerne mit Haß überschütteten, blicken wir nun mit einer etwas erneuerten Sympathie. Weniger Zynismus plötzlich, weniger Ironie. Ein Verehren von Bildern, eine Sehnsucht nach sorgsam angefertigten Mittlern […]. (Latour 2002, 75)

Doch was mit dieser Diagnose im Nachgang vom 9/11 nun erneut anfangen, während die Lage, knapp ein Viertel Jahrhundert später, abermals eine andere zu sein scheint? Hat sich der Rigorismus der Wahrheit nicht vielmehr radikalisiert und sieht sich durch eine (postkoloniale) Aufklärung der westlichen Aufklärung sogar bereitwilliger toleriert? Zeugt das von indifferenter Toleranz und intoleranter Differenzierung oder im Grunde schon von beidseitiger Ignoranz? Sind die selbstkritischen Lektionen des Westens noch anderen vermittelbar oder ihrerseits schon wieder übergriffig? Brauchen wir überhaupt noch Vorbilder im Westen oder anderswo und erst recht füreinander? Oder sollen wird das lokale, glokale, globale Miteinander dem Interessenspiel des Machtpositivismus überlassen? Ist das westliche Konzept der Freiheit, inklusive der Kunstfreiheit, ein Konzept, von dem sich der Westen seinerseits befreien muss, um nicht in seinem eigenen Bild gefangen zu bleiben? Würde der Westen dadurch wieder global anschlussfähig oder umgekehrt erneut eine, vielleicht auch nur vermeintliche, ‚Vorbildfunktion‘ übernehmen? – Kurzum, wendet man die von Latour benannte Lösung einmal auf sich selbst an: Ist der „Iconoclash“, der weder bloßer Ikonoklasmus noch bloße Ikonolatrie sein will, lediglich der nächste neue Götze des Westens, der zu stürzen wäre, oder ein neuer Erlöser, dem globale Verehrung gebührte? Oder beides? Oder keins von beiden? Oder…

IV. Bedeutsame Kunstfreiheit

Man könnte die Fragen leicht noch um weitere ergänzen, die sich etwa im Spannungsverhältnis von Identity Politics und Diversität bewegten, wollte man die Kunst auf ihre politische Agenda hin beleuchten und damit ein weiteres drängendes Thema unserer Zeit hervorheben, das insbesondere die postautonome Gegenwartskunst für sich entdeckt zu haben scheint. Doch ist das allein ein Thema unserer Zeit? Denn diese Fragen sind nur dem ersten Anschein nach neu. Einem

---

zur Zertrümmerung des Idols verwendeten Fakten ohne die Hilfe irgendeiner menschlichen Tätigkeit existieren könnten […]. Wenn jedoch in beiden Fällen die menschliche Tätigkeit wiedereingesetzt wird […], verschwindet der zu zertrümmernde Glaube zusammen mit dem Fakt, der ihn zertrümmern sollte.“ (Latour 2000, 337)

[13] Vgl. auch den Kontext des Zitats (Latour 2002, 41f.): „Es ist, als könnte der kritische Geist das ursprüngliche Zerbrechen der *Faitiches* nicht überwinden und könnte nicht gewahr werden, wie viel er verloren hat, als er den Hersteller in jene unmögliche Wahl zwischen menschlicher Konstruktion und dem Zugang zu Wahrheit und Objektivität zwang. Der Argwohn hat uns dumm gemacht. […] Man kann jetzt seine Baudrillard- oder Bourdieu-Desillusion für ein Butterbrot kriegen, seine Derrida-Dekonstruktion für ein paar Heller. Eine Verschwörungstheorie aufzustellen kostet nichts, Zweifel ist leicht, Entlarvung lernt man in Einführungskursen zur kritischen Theorie. […] Wir wollen […] Kritik schwieriger machen, ihre Kosten erhöhen, indem ihr eine andere Schicht hinzugefügt wird, ein weiterer Icono*clash*: was, wenn der Kritiker so unkritisch gewesen wäre, daß er die Notwendigkeit von Vermittlung unsichtbar gemacht hätte? Was ist die abendländische Schattenseite, die Triebfeder des Modernisten, die seine Maschinerie am Laufen hält? […W]as, wenn wir das zweite Gebot mißverstanden hätten? Was, wenn Moses gezwungen gewesen wäre, es für die enge Bandbreite seines Volkes zurechtzustutzen?“

eingehenderen Blick auch nur in die westliche Geschichte der Spätantike zeigt sich dagegen, dass der imperiale Diskurs konfligierender Diversität zu einem jahrhundertealten Alltag des Austauschs und der Vernichtung zählt, der heute wieder aus ähnlichen Gründen Konjunktur besitzt.

Doch anstatt bei solchen historischen Vergleichen zu verharren, um die unzeitgemäße Aktualität unseres Themas zu plausibilisieren, möchte ich einen anderen Weg einschlagen und an dieser Stelle nochmals auf unsere Eingangsüberlegungen zurückkommen, die die dritte Hinsicht der Kunstautonomie, die Kunst als ästhetischen Bereich in der Moderne, als Deutungslosigkeit, als sphinxhafte Rätselhaftigkeit charakterisiert haben. Mittlerweile wird sie auch als eine gänzliche Bedeutungslosigkeit verstanden, der nur noch durch ein bewusstes Engagement für andere (etwa politische) Zwecke zu begegnen sei. Als Frage formuliert: Erhebt sich diese Deutungslosigkeit mit dem „Iconoclash" also zu einer neuen *Bedeutsamkeit der Vermittlung* oder vermittelt sich durch ihn nur ein für alle Mal die *Bedeutungslosigkeit* eines anhaltenden Kreislaufs von Werden und Vergehen, Rigorismus und Toleranz, Ikonolatrie und Ikonoklasmus oder auch Heautonomie und Autonomie – die in beiden Hinsichten ihren paradigmatischen Ort im modernen Reich der Kunst haben? Eingangs fiel auch das Wort einer ‚paradoxen Befreiung von der Kunstfreiheit", gleichsam als Ausschlagung eines überschuldeten westlichen Erbes. Dem wurde eine gewisse Bildoffenbarung der Kunst bzw. ein Alltageslicht der Kunst gegenübergestellt.

Wie nach dem Durchgang deutlicher geworden sein dürfte, hängt das eine mit dem anderen jedoch *im Zeugnis- und Glaubenscharakter* unmittelbar zusammen, insbesondere im Zeichencharakter des Christentums: Was sich hier offenbart, ist weder die reine Präsenz der paganen Bildkulte noch die bildliche Absenz des jüdischen Schriftkults (die beide nicht selten im politischen Rahmen von Staats- oder Völkerreligionen ihren Platz hatten), sondern die Zeichenwerdung Gottes oder geradezu die göttliche Zeichenwerdung selbst in ihrem anhaltenden Wandel, in ihrem Entstehen, Vergehen und Wiedererstehen, und damit auch die „schöpferische Zerstörung" des „Iconoclash" von Ikonolatrie und Ikonoklasmus. Mit anderen Worten: „Bedeutungslosigkeit" bis zur Entkunstung und „Bildoffenbarung" bis zur Kunstreligion sind gegensätzliche *Prozessmomente*.[14] Durch die christologische Wende kommt eine Dynamik in die statische Gegenüberstellung von Präsenz/Absenz, die sich bis zu einer Eigendynamik anhaltender Entwicklungen in der Neuzeit weiter beschleunigt – oder kurz: als ‚abendländische Geschichte' entfaltet:

> Das Wort bildet nichts ab, sondern ist Zeichen der Verständigung. Die Distanz Gottes verbietet seine Präsenz in einem gemalten Abbild für die Sinneserfahrung. Das Subjekt der Neuzeit, das sich der Welt entfremdet, sieht die Welt gespalten in das bloß Faktische und den verborgenen Sinn der Metapher. Das alte Bild ließ sich gerade nicht auf eine Metapher reduzieren, sondern erhob den Anspruch auf eine unmittelbare Evidenz von Augenschein und Sinn. […] An seine Stelle tritt die *Kunst*, die zwischen den Augenschein des Bildes und das Verständnis des Betrachters eine neue Sinnebene legt: Sie wird dem Künstler eingeräumt, der das Bild als Beleg von Kunst in die eigene Regie nimmt. […] Das Subjekt ergreift die Herrschaft über das Bild und sucht in der Kunst die Anwendung seines metaphorischen Weltverständnisses. […] Form und Inhalt treten ihren unmittelbaren Sinn an den vermittelten Sinn einer ästhetischen Erfahrung und eines verborgenen Arguments ab. (Belting 2002, 26)

Diese „neue Sinnebene" der Kunst als „metaphorisches Weltverständnis", die sich zwischen „den Augenschein des Bildes und das Verständnis des Betrachters" schiebt, beschreibt zugleich die Einführung einer neuen Vermittlung (zwischen Präsenz/Absenz) im Nachgang eines neuen Mittlers (Christus). Diese Einziehung einer Immanenzebene verwandelte die Sinn-‚Übertragungen' transzendenter Ebenen letztlich zu Sinnverschiebungen innerhalb einer einzigen und eigenen, die ihrerseits im Zeichen jener (christologischen) Zeichenwerdung selbst stand: das autonome Reich der Kunst. Diese Immanenzebene scheint heute jedoch nicht mehr nur transzendentale Ausbuchtungen zu bilden, Falten des Selben, die sich auf die eine oder andere Weise

[14] Vgl. Latour 2002, 67–72, der von Bilderkaskaden spricht, die sich offenbar nach dem (linguistischen) Prinzip der Differenzialität strukturieren und generieren sollen. Das bringt Latour in eine Nähe etwa zu Derridas Spuren, die am Ende schwer zu einem nicht-(post)-modernen Konzept von Agency führen dürften.

glattstreichen lassen, sondern selbst durch neue Transzendenzen zerrissen zu werden oder umgekehrt: durch ihre Risse neue Transzendenzen durchscheinen zu lassen.[15]

Wollte man die rätselnden Ausdeutungen der eigenen (Be-)Deutungslosigkeit innerhalb der Gegenwartskunst auf eine Art Minimalkonsens bringen, quasi auf einen „sensus communis aestheticus“ (Kant 1968, 391; KdU § 40), könnte das vielleicht glücken, indem man auch diese Selbstbefragungen und Zweifel noch als Zug einer ihr zukommenden Orakelhaftigkeit begreift. Den künstlerischen Praktiken (nicht nur) von heute eignete dann eine Art *divinatorisches Sensorium*, gedacht als Frühwarn- oder auch nur Frühahnsystem von latenten Gegenwarten, nicht vergangenem Gewesenen und sich ankündigenden Zukünften. In diesem Sinne scheinen mir drei aktuelle Angelegenheiten besonders auffällig zu sein, freilich nicht allein im Kunstdiskurs, und doch von der Kunstpraxis gerade in ihrem eigenartigen Zusammenhang am deutlichsten entfaltet zu werden: KI, Politik, Spiritualität.

Das dürfte kaum eine Überraschung sein. Jedoch ist ihr mehr oder weniger manifester Zusammenhang nirgendwo deutlicher zu erkennen als in der Kunst und durch die Kunst, ja – wie man sagen könnte – als an der Kunst. Denn was heute passiert, ist eine neue Ausdeutung der benannten Deutungslosigkeit durch eine neuerliche Bedeutung der Kunst als Zeugin – jedoch weniger für sich als Un-Hand-Werk eines *alter deus* im Sinne moderner He/Autonomie(miss)verständnisse, sondern als Zeugnis für andere ‚Mächte‘. Mit anderen Worten: Der Kultwert der Kunst tritt erneut ins Bild und entfaltet wieder eine Aura, die nicht mehr die (verkappte) eigene ihrer vermeintlichen Heautonomie ist. Stattdessen erlangt sie gleichsam ihre vormoderne Autonomie wieder im Sinne eines Mediumismus und einer Faitichisierung, die ‚höheren Zwecken‘ dienen. Die Frage ist nur, welchen ‚höheren Zwecken‘ oder ‚Mächten‘: Göttern oder Götzen?

Eine ausführlichere Antwort ist hier nicht mehr am Platz, stattdessen andernorts bereits angegangen worden (Arnold i.Ersch.2). Mehr als ein Hinweis oder Wink dürfte es nach den bisherigen Erörterungen jedoch sein, wenn ich hier mit der kurzen Bemerkung schließe, dass Acheiropoieta ebenfalls zurück sind und zwar im Glauben an die KI-Kunst als gottgleiche Form von Urheberschaft. Oder etwas präziser: Wenn Jesus Christus das einzige wahre Acheiropoieton Gottes war als heautonome Zeugung im Sinne seines Ebenbildes, und alle folgenden Acheiropoieta im geläufigen Sinn nur als Abbilder dieses Ebenbildes und doch als heautonome Schöpfungen Gottes (bzw. seines Sohnes) gelten können, dann erleben wir heute die Wiederauferstehung eines Glaubens und Unglaubens: des modernen Un-/Glaubens an heautonome KI-Kunstwerke, die wie

[15] Dabei galt zunächst, dass das Urbild-Abbild-Weltenverhältnis erst nur als ein meta-physisches denkbar war (zu dem Platon bereits die Fährte gelegt hatte): das Zeichen als Hindeutendes, als Zeugen für ideell Gestaltloses. Mit Christus als sichtbarem Gottsohn des unsichtbaren Gottvaters kommt nun jedoch ein göttliches Erzeugnis in die materielle Welt selbst. Es ist das einzig gezeugte Zeichen (statt ein bloß geschaffenes wie die Schöpfung selbst), das vor allem auf sich selbst zeigt, damit jedoch auf seine Real- sowie Idealpräsenz als Teilhaberperson der Trinität: Christus zeigt, dass Gott sich (auch) einmalig als Zeigen zeugt, um sich bald wieder zurückzunehmen und seine Be-Deutung nunmehr durch seine Gläubigen bezeugen zu lassen. Hierin aber verfolgen wir zugleich die metaphorische Geburt (den Tod und die Wiederauferstehung) der Autonomie des Bildzeichens als sich bestimmen-lassenden Abbildes eines absolut selbsterzeugten, selbstbestimmten Urbilds; hier löst sich erst das deutungslose Reich der Zeichen aus der vormaligen Immanenz einer innerweltlichen Verweisung in die Transzendenz der metaphysischen Bedeutsamkeit. Diese droht jedoch zur Bedeutungslosigkeit zu verkommen, wenn die Deutungslosigkeit des jenseitigen Zeichenreichs, das nurmehr auf sich selbst zeigt und aus sich selbst zeugt, quasi in seiner eigenen Immanenz strandet, ohne sich in seiner Deutungslosigkeit noch als Zeuge für irgendetwas anderes deuten zu können; stattdessen dreht sich der trinitarische Gott dann in erhabener Heautonomie um sich selbst, wie es ihm später auch die Kunst als moderne Kunstreligion nachtun wird von den Romantikern bis zu den Symbolisten. Ob die sogenannten Avantgarden jemals aus diesem Teufelskreis ausgebrochen sind oder nur noch tiefer in ihn hineingefunden haben, etwa in der Vereinigung von Kunst und Leben, muss hier nicht mehr entschieden werden: *l’art pour l’art* aber auch ihr Gegenteil von heute: Antikunst um der Antikunst willen, teilen dasselbe Schicksal wie Glaube und Unglaube. In beiden Fälle geht es um Kunst im *allein für sie* entscheidenden Unterschied zur Nicht-Kunst (was schon daran ersichtlich wird, dass sich von Nicht-Kunst-Seite kaum jemand für diesen Unterschied interessiert).

Acheiropoieta letztendlich nicht mehr von Menschenhand geschaffen sein sollen, sondern von wundersamen Programmen einer ebenso künstlichen wie künstlerischen Intelligenz. Als diese Programme sollen sie *von* und *aus* einer heautonomen Zeugungskraft zeugen, wie Söhne und Töchter *von* ihrem unsichtbaren, namenlosen, singulären Vater und *aus* demselben un-/heiligen Geist.

Die Anschlussfrage, ob es sich hierbei um Götter oder Götzen handele, ist bei Lichte betrachtet erneut eine des Un-/Glaubens. So scheinen sich die meisten unter den Apologeten oder Kritikern auf die falsche Alternative: KI-gegebene Offenbarung als Fakt *versus* menschen-gemachte Fiktionen als Fetisch, stillschweigend geeinigt zu haben. In gewisser Hinsicht ist es jedoch egal, ob künstliche Intelligenzen ‚statistische Papageien' sind oder Götter: Mit beiden kann, ja muss man kommunizieren, wenn auch auf unterschiedliche Weise, in anderem Ton, mit anderen Absichten. Es wäre stattdessen nur abermals eine *Fetischisierung* nunmehr von *Fakten*, zu glauben, die menschliche Konstruiertheit dieser Intelligenzen enthöbe uns bereits einer weiteren Auseinandersetzung über sie und erst recht *mit ihnen*. Man kann Phänomene wie KIs, deren spürbarer Einfluss auf unsere Lebenswelt uns unter Zugzwang setzt, also in zwei Hinsichten *fetischisieren*: entweder *affirmativ*, indem man sie als heautonome Götter oder Mächte verehrt, oder auch *kritisch*, indem man sie als bloße Fetische abtut, als Projektionen einer vermeintlich uns allein eigenen, allein *faktischen* Heautonomie. Doch weder sie noch wir sind faktisch heautonom; Heautonomie ist vielmehr das unerreichbare Ideal (gebildet nach einem göttlichen Idol) und selbst Resultat einer Fetischisierung unserer eigentlichen Autonomie und zwar jener eines uns allen gemeinsamen Sich-bestimmen-lassens voneinander – auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichen Graden.

Dieses Ideal der Heautonomie macht uns unter realistischen Bedingungen gerade unfrei; und vielleicht ist es nicht zu viel gesagt, dass der *Drang zur Fetischisierung* überhaupt dem *Hang einer Heautonomisierung* folgt, die die Kehrseite der Freiheit: die Verantwortung entweder ganz oder gar nicht tragen will. Doch wie wollte oder sollte man etwa allein sich selbst und seinem Gewissen verantwortlich sein, wenn nicht wiederum vor (einem) Gott? – Die eigentliche Herausforderung dürfte in Zukunft also eher darin liegen, die gegenwärtigen sowie noch kommenden und schon gewesenen Götter-Götzen als *Faitiches* anzuerkennen, um deren und unsere Autonomie und zwar im Wechselspiel mit der Autonomie der Kunst allererst in ihrer beider Potential auszuschöpfen. – Ob und inwieweit man sich dann selbst von solchen Ko-Erzeugnissen bestimmen lassen will, wird sich erst noch zeigen müssen. Dass man sich bisweilen heute schon von ihnen überraschen lassen kann, macht sie zumindest zu Zeugnissen neuerlicher Gegebenheit: eines erneuerten Nicht-Glaubens an die Kunstautonomie – als Befreiung von der modernen Freiheit, un-/gläubig zu sein.

Literaturverzeichnis

Arnold, Florian (2023): Neue Musen? ChatGPT und die Zukunft der Künste, in: *Philosophische Rundschau* 70/2 (2023), S. 223–227.

– (i.Ersch.1): Autonomie und Heautonomie – Zwischen Ent- und Verkunstung, in: *Kunstautonomie. Positionen einer Kontroverse*, hg. von Daniel M. Feige und Michael Lüthy, transcript, Bielefeld.

– (i.Ersch.2): Kunst als wiederverzauberte Magie? Zur Theurgie digitaler Medien, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.

Assmann, Jan (2003): *Die Mosaische Unterscheidung oder Der Preis des Monotheismus,* Hanser, München.

Belting, Hans (^{8}2002): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,* C.H. Beck, München.

Benjamin, Walter (1980): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung), in: ders.: *Werkausgabe*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M., Bd. 2.

– (1980a): Der Sürrealismus, in: ders.: *Werkausgabe*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M., Bd. 4.

Böhme, Hartmut (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Rowohlt, Reinbek.

Bubner, Rüdiger (1989): *Ästhetische Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Greenberg, Clement (1940): Towards a New Laocoon, in: *Partisan Review* VII/4 (1940), S. 296–310.

Heidegger, Martin (1950): Der Ursprung des Kunstwerks, in: ders. *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a.M.

Kant, Immanuel (1968): *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, Bd. 8.

Latour, Bruno (2000): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

– (2002): *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?*, Merve, Berlin.

Pratchett, Terry (2022): *Small Gods. A Discworld Novel*, Penguin, Dublin.

Rüpke, Jörg (2016): *Pantheon. Geschichte der antiken Religionen*, C.H. Beck, München.

Weinreich, Otto (1909): *Antike Heilungswunder. Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer*, Töpelmann, Gießen.