

Gottes Meisterwerk

Geburt der Kunst aus der christlichen Mitte

Von Rémi Brague

Man fragt sich oft, ob das Christentum, das lange Zeit die große Kunst inspiriert hat, heute noch dazu fähig ist. Aber stellen wir zunächst eine andere Frage: Wenn christliche Kunst sich der Erhebung der Natur (hier der künstlerischen Betätigung) durch die Gnade (den christlichen Glauben) verdankt, besitzt dann die heutige Kunst noch hinreichend Substanz, um die Gnade der Taufe empfangen zu können? Zunächst scheint es ja dieser Kunst recht gut zu gehen: Keine frühere Epoche hat die Werke der Vergangenheit mit solcher Sorgfalt umhegt, sie so genau reproduziert, katalogisiert, sie so weit ausgestreut. Nie haben vermutlich mehr Künstler mehr Werke hervorgebracht. Und nichts beweist, daß die gesteigerte Quantität durch Qualitätsverlust bezahlt wird; wenn die Zeit unsere Kunst des 20. Jahrhunderts einmal ausgesiebt haben wird, werden deren Gipfel nicht hinter denen der Vergangenheit zurückstehen. Und dennoch . . .

Die Kunst ohne das Schöne

Wo finden wir die Kunst? Bilder und Statuen erwarten uns in den Museen. Werke aller Zeiten und Weltteile reihen sich aneinander. Nichts ist ihnen gemeinsam außer ihre Entwurzelung aus ihrer heimatlichen Landschaft, ihr Überstehen einer entschwundenen Zeit. Das Sinngebende ist aus ihnen gewichen: Die Statue ist nicht mehr das Tragende, worin eine Gottheit wohnen kann; das Gemälde ist nicht mehr die Weihgabe an den heiligen Patron oder das Bildnis, das die Tugenden eines Ahnherrn vor Augen stellen soll, usf. Die Werke haben für uns keinen anderen Sinn als sich selbst; eine Kunst, die etwas Nützliches hervorzubringen trachtete, schiene uns knechtisch. Aber: diese Eigenschaft, stolz auf nichts anderes als auf sich selbst zu verweisen, haben die Kunstwerke sich nicht selber verliehen. Sie erhalten sie vom unsichtbaren Außen, dem Blick, der ihnen die Würde eines Kunstwerks zu verleihen geruht. Ihr einziger Sinn liegt darin, betrachtungswürdig zu sein. Das Museum wird so zu einer Leichenhalle, deren Toten man gedenken muß, um ihnen Leben einzuflößen: »Aus diesem Nebeneinander toter Visionen steigt etwas unheimlich Sinnloses auf. Sie neiden einander den Blick, der sie zum Leben zurückruft, sie jagen ihn sich gegenseitig ab.«¹

1 Paul Valéry, *Le problème des musées*. In: *Pièces sur l'art* (Pléiade, Bd. 2, S. 1291).

In der Neuzeit hat nicht die Qualität der Kunstwerke gelitten, sondern das Wesen unserer Beziehung zu ihnen. Die Art, sie anzusehen, die Weise, wie sie sich uns vorstellen, ist anders: sie sind Gegenstände für einen Zuschauer geworden. Der moderne Bezug zur Kunst der Vergangenheit ist der eines Subjekts (des Kenners) zu einem Objekt, und die moderne Kunst nimmt diesen Bezug als Norm hin, sie produziert Objekte, deren einziger Sinn im Für-ein-Subjekt liegt. Es möchte zunächst in eine Ausstellung (als provisorisches Museum) geraten, ehe es seinen Standort im endgültigen gewinnt. Der Künstler weiß – meist unbewußt –, daß der entscheidende Wert seines Werkes von der Weise abhängt, wie er es sieht. Je einmaliger ein Blick, desto größer sein Werk. Die Verwirklichung seiner Vision überragt an Bedeutung seine Werke, die sie nie restlos ausdrücken können. Die romantische Ironie, kraft welcher der Künstler weiß, daß er bedeutender ist als sein Produkt, ist aktueller als je; das Werk trägt in sich keine hinreichend überzeugende Evidenz mehr (es muß ja nicht nur sich selber bezeugen, sondern eine schaffende Kraft, die es nicht ausschöpfen kann), in ihm muß sich somit der Künstler mitdarstellen. Deshalb häufen sich die Manifeste, die zuweilen überzeugender sind als die Produkte der von ihnen begründeten Schule. Die Künstlerpersönlichkeit, die wichtiger ist als das Werk, erhält den Vorrang, wird zum wahren Meisterwerk, das Bewunderung erheischt.

Der Schaffende weiß außerdem, daß seine Werke, an denen er erkennbar werden soll, des Blickes des Kunstgenießers bedürfen. Mit diesem wird er ein widersprüchliches Verhältnis unterhalten: Einmal hegt er ihm gegenüber ein heimliches Ressentiment: Wie könnte der Zuschauer, der nichts leistet, aufgrund seines bloßen Schauens so schöpferisch sein wie er? Daher wird er den Drang haben, ihm den Sinn vorzuenthalten und sich hinter einem eingestandenem oder uneingestandenem Esoterismus zu verbergen. Statt sich offen zu zeigen, verschließt sich das Werk in sich selbst. Die Kunstebenen polarisieren sich bis zum Bruch zwischen einer populären Kunst und einer solchen für die Elite; kein gemeinsamer Stil vermittelt mehr zwischen ihnen. Wenn aber andererseits das Werk seinen Sinn aus dem Angeblicktwerden gewinnen soll, muß es den Blick auf sich ziehen; die moderne Kunst muß um diesen Blick werben, um ihm den Sinn zu entlocken. So scheint sie gezwungen zu sein, Effekte zu produzieren und dazu, wenn diese sich verbrauchen, ihre Methoden jeweils zu erneuern. Daher eine rasche Abfolge von Schulen und Stilen.

Die entscheidende Folgerung aus alledem ist ersichtlich: Die Künste sind nicht mehr Sache des Schönen, nicht mehr »schöne Künste«. Sie suchen weder mehr das Schöne noch das Häßliche, das nur von seinem Widerpart her Sinn bekommt; sie suchen viel eher, was man schließlich als das »Ästhetische« bezeichnet hat. Es braucht nicht mehr schön zu sein, wenn es nur »ästhetisch« ist, wobei das Wort (man muß es lächelnd sagen) im Griechischen dasselbe besagt wie im Lateinischen »sensationell«. Das Schöne, fortan eine Unterform

des Ästhetischen, ist jetzt eine Gattung unter andern, eine Art, Effekt zu erzeugen, wie etwa das Charakteristische, das Interessante, das Schockierende, Aufregende, Überraschende usf. Gewiß, man weiß seit je, daß das Dargestellte nicht schön zu sein braucht, daß Kunst auch aus einem abstoßenden Gegenstand ein schönes Werk gestalten kann. Aber das Neue ist heute, daß auch das Werk selbst nicht mehr schön zu sein braucht. Genug, wenn es »ästhetisch«, das heißt »künstlerisch« ist. Die Kunst erscheint wie vom Schönen befreit und wichtiger als dieses. Sie dient nicht mehr der Schönheit.²

Die Zerstreuung des Gesamtwerks

Das Gesagte wollte nichts weiter als eine allgemeine Tendenz unserer Zeit aufdecken, es hatte keinen bestimmten Künstler im Auge, oder gar seinen Versuch, diesem Trend zu entgehen. Stimmt es aber, so müßte es uns zwingen, die Frage der christlichen Kunst neu zu stellen. Kann eine vom Schönen unabhängig gewordene, die Schöpferkraft des Künstlers durch Wirkung auf den Zuschauer ausdrücken wollende Kunst noch christlich sein? Kann sie ihre Produkte in den Dienst des Glaubens stellen, ohne diesen – vielleicht gegen den Willen des Autors – zu verfälschen? Denn das Schöne ist in der Tat der Punkt, an welchem die Kunst mit dem Glauben zusammentreffen kann. Ich sage: mit dem Glauben und nicht einfach mit dem Sakralen. Denn dieses zweideutige Wort kann Anlaß sein, daß man nach Effekt hascht. Beim Glauben stehen wir in Beziehung zu einem Sakralen, das auch und wesentlich heilig ist. Nun aber hat das Schöne eine bestimmte Nähe zum Heiligen: Es entrückt uns aus uns selbst, öffnet uns einer Welt, die uns überlegen ist, zu der wir aufgrund einer unverdienten Gnade zugelassen werden und angesichts deren wir uns unwürdig fühlen. Das Schöne erfordert Respekt. Vor ihm kann man sich nicht beliebig verhalten und reden. So öffnet es auch den Zugang zu den andern Transzendentalien: zum Wahren, zum Guten. Deshalb kann eine Kunst, die dem Schönen dient, sich dem Glauben nicht widersetzen, der zur Wahrheit, zum Guten schlechthin führen will. Was aber soll man dann mit einer Kunst anfangen, die nicht weiter führt als bis zur Selbstbejahung des Subjekts? Wenn Kultur nur bis dahin gelangt, muß man dann nicht mit ihr brechen, falls man ohne Götzendienst anbeten will? Hier müßte die Unterscheidung der Geister jeden Einzelfall prüfen, denn die Natur des Kunstwerks erzwingt nicht automatisch die Haltung dessen, der sich seiner bedient. Ein Werk, das in der einzigen Absicht, Gott zu verherrlichen, geschaffen wurde, kann seinem Sinn entfremdet werden und der Erzeugung von Sensationen dienen; und umgekehrt kann ein Kirchenlied, das nur die Selbstverherrlichung der Gemeinde auszudünsten scheint, trotz allem einen echten Glaubensakt veranlassen usf.

2 Vgl. Goethe, Von deutscher Baukunst, und Victor Hugo, Vorwort zu Cromwell.

Wer immer Kunst hervorbringt oder sie genießt, hat hier eine Gewissensforschung zu halten – die jeder nur für sich selber anstellen kann. Immerhin kann ein weiteres Bedenken des Sieges des Ästhetischen über das Schöne den Gesichtspunkt klären, unter dem eine solche Erforschung zu erfolgen hat. Und dies nach verschiedenen Richtungen hin. Man könnte das Werden der philosophischen Revolution zurückverfolgen, die zum modernen Subjektbegriff geführt hat, aber das würde uns aus den Grenzen einer Reflexion über Kunst hinausführen. Darum wollen wir uns lieber an den andern Pol des »schönen Dings« halten (um mit diesem Wort sowohl »Werk« wie »Subjekt« zu vermeiden). Fragen wir uns, was dieses Ding für den Sog der Subjektivität anfällig macht, der in der ästhetischen Haltung wenn nicht unser unabwendbares Geschick, so doch ein spontanes Gefälle erzeugt. Wir sagten: Was Kunstwerk war, ist für uns zum Kunstobjekt geworden. »Wir haben Produkte, wir haben keine Werke mehr.«³ Der Verlust der Dimension »Werk« scheint die Flut des Ästhetischen erzeugt zu haben. Um das zu erweisen, kann man von dem längst festgestellten Faktum der Zerstreuung der Künste ausgehen: Malerei, Skulptur, Musik, Poesie isolieren sich immer mehr voneinander. H. Sedlmayr hat sehr gut gezeigt, wie diese Zerstreuung aus einer Abtrennung der Architektur herkommt, was viele Aspekte der modernen Kunst erklärt.⁴ Die Heraufkunft des Ästhetizismus geht parallel mit einer Zerstreuung der Künste: Eine so aufgelöste Kunst widersteht der Subjektivität nur noch schwer. Und diese Auflösung ist unaufhaltsam, sobald die Architektur nicht mehr das dominierende Modell ist. Denn sie hat es verhindern können, den uninteressierten Blick auf das Kunstwerk zu unterscheiden von bloßem Umgang mit Gebrauchsgegenständen. Vor ein Bauwerk können wir uns nicht hinstellen wie vor ein Gemälde; sonst hören wir auf, es so hinzunehmen, wie es sich vorstellt. Wir müssen es zumindest betreten, vielleicht schließlich darin wohnen. Dann unterwirft es sich unsere Subjektivität und zwingt uns unter sein Gesetz.

Wegen dieses Eindrucks, in einem umfassenden Ganzen situiert zu sein, ist die Architektur mehr als eine Kunst unter andern; ja sogar mehr als eine Kunst. Sie ist das Gleichnis für eine weit umfassendere Wohnstatt, eine unsichtbare Ökonomie. Als dieses Symbol ist sie einigermaßen naturhaft fähig, die Gesamtheit der Künste zu beherbergen und ihnen ihre Einheit mitzuteilen. Deshalb wäre es illusorisch, ihr, wenn sie diesen Symbolwert eingebüßt hat, ihn künstlich wiederzugeben, etwa indem man äußerlich (als wäre sie eine von ihnen) alle Künste zu einem »Gesamtkunstwerk« um sie versammelt: Das Subjekt von allen Seiten her anzusprechen besagt noch keinen Überstieg über den Subjektivismus. Wenn die christliche Architektur, das Hochamt, das barocke Fest usf. alle Künste einzubergen vermögen, so deshalb, weil sie

3 Balzac, Béatrix, Anfang.

4 H. Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 80.

ihrerseits ihre Einheit von der durch sie gefeierten Totalität her erhalten. Diese ist wie eine Welt – der Hintergrund aller Gegenstände, der seinerseits nie zu vergegenständlichen ist, der Grund für alles Hervorgebrachte, der selber nie hervorgebracht wird, aber hinter allen Kunstwerken steht als *das sich selber erzeugende Kunstwerk*.⁵

Von der Gegenwart oder Abwesenheit dieser Werk-Welt oder dieses Welt-Werks hängt die Zerstreung oder der Zusammenhang der Kunst ab. Auf dieser Ebene allein wird über die »religiöse Dimension« der Kunst entschieden, die heute zuweilen totgesagt wird. Ein solcher Verlust liegt nicht darin, daß unveränderte Techniken auf nunmehr profan gewordene Subjekte angewendet werden. Er liegt in dem fortschreitenden Hinschwinden der Gesamttatsache der Kunst entsprechend einer ebenso langsam gewordenen Unfähigkeit, die Welt in einer Gesamtschau zusammenzufügen und jedem Werk den Zusammenhang, der es mit allem übrigen eint, zu verschaffen.

Der Schwund der Mythologie

Daß hinter jedem Kunstwerk ein Horizont, eine ernährende Umwelt stehen muß, ist nicht ohne weiteres erkennbar; deren Notwendigkeit wirkt um so souveräner, je unbeachteter sie bleibt. Zur Sprache kam sie erst, als man ihre Abwesenheit bemerkte. Das ist im Prozeß der Ersetzung der Kunst durch die Ästhetik relativ früh erfolgt. Der Begriff, der zur Bezeichnung des abwesenden Notwendigen diente, war der der *Mythologie*. In seinem »Gespräch über die Poesie« (1800) legt der junge Friedrich Schlegel einem der Unterredner folgendes in den Mund: »Alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der Antike nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie.«⁶ Der Romantiker stellt das Fehlen einer modernen Mythologie nur fest, um seiner Hoffnung ihrer Wiedergeburt dank der idealistischen Philosophie desto wirksameren Ausdruck zu geben. Gewiß: er wird deren Unmöglichkeit bald genug selber bemerken; aber ihr Scheitern stellt nur desto unerbitterlicher vor das Problem dieses Ausfalls. Diesen umschreibt er zunächst auch nur mit Metaphern: Was fehlt ist »Mittelpunkt, fester Halt, mütterlicher Boden, Himmel, lebendige Luft«, erst 1823 treten erklärende Worte hinzu: »geltende symbolische Naturansicht, als Quelle der Phantasie, und lebendiger Bilder-Umkreis jeder Kunst und Darstellung«. Diese Erklärungen sind im Grunde überflüssig; der zentrale Hinweis auf die griechische Mythologie ist in der ganzen Epoche gegenwärtig. Und selbst wenn man sich vor dem Irrlicht eines idealisierten Griechentums hütet, behält Schlegels Diagnose ihre Geltung: Die griechische Mythologie hat in der Tat der

5 F. Schlegel, Gespräch über die Poesie. In: Kritische Ausgabe II, S. 324. Vgl. Nietzsche, Wille zur Macht, § 796.

6 F. Schlegel, ebd., S. 312, vgl. S. XCI.

klassischen Kunst – der Antike und der in der Renaissance erneuerten – ein Repertorium von Themen geliefert, das den Werken ein zusammenhängendes Ganzes zu bilden erlaubte. Und das gilt nicht bloß für die griechische Welt, kann man doch der durch die vom Christentum eingeführten Vorstellungen gebildeten Welt (Biblische Geschichte, Engelwelt, Leben Jesu) zumindest für eine Zeit eine der Mythologie vergleichbare Funktion zuschreiben. Vielleicht entschwindet diese Welt sogar langsamer, als es auf den ersten Blick scheinen mag: Kunst, die einer Mythologie am wenigsten zu verdanken scheint, wie die Landschaft, das Stilleben, der realistische Roman, lebt vielleicht heimlich vom Widerschein einer theoretischen Auffassung der Welt und ihrer Einheit, sogar von der Spur eines Glaubens an die Schöpfung.⁷ Endlich sei darauf hingewiesen, daß, wenn ein Verzeichnis von mehr oder weniger vorgelieferten Sujets oft in Akademismus absinken kann, sein Manko zuweilen vor ein beängstigendes Problem stellt: Welcher Gegenstand ist überhaupt noch wert, behandelt zu werden? Die Wahl eines Sujets, ausgehend von rein innerlichen Kriterien, führt mit ziemlicher Logik zur Aufhebung jeder Idee von Gegenständlichkeit.⁸

Das langsame Hinschwinden des mythischen Universums ist somit der Grund für die Verzettlung der Künste, wodurch ihre Emanzipation vom Schönen und ihr Einrücken in den Bereich des Ästhetischen gefördert wird. Die Kunst verliert an Gewicht, wird zu einem Schmuck des »eigentlichen« Lebens, einem Schmuck ohne Wahrheit und Ernst. Der Rückweg zum antiken Heidentum und seinen Mythen ist abgeschnitten. Moderne Wissenschaft und Technik haben uns unfähig gemacht, Quellen durch Nymphen oder Blitze durch Zeus hindurch zu sehen. Das sittlich zweideutige Heidentum verliert jene Unschuld, die ihm seine Naivität verlieh, sobald man zu ihm heimzukehren sucht. Ein *gewolltes* Heidentum verkehrt sich ins Dämonische. Angesichts der platten, aber anständigen Genauigkeit der modernen Wissenschaft wird die einstige Wahrheit der olympischen Götter zur bloßen Illusion. Die griechische Skulptur zum Beispiel, in der die physische Schönheit das Abbild göttlicher Heiterkeit war, verkehrt sich, wenn nachgeäfft, in einen Kult der Kraft oder der Sinnlichkeit. Ein anderer Gedanke, eine moderne Mythologie auszubilden, liegt seit langem in der Luft.⁹ Aber kann man eine Mythologie zusammenbasteln? Sie auf der Wissenschaft aufbauen, wäre ideologischer Unsinn. Sie außerhalb ihrer zu bilden, kann zu gelegentlich faszinierenden Ergebnissen führen (Stefan George, Yeats, Michael Tournier), aber ihr Geltungsbereich

7 Selbst Flaubert, dessen Spinozismus vielleicht der einzige Versuch ist, den Traum des jungen Schlegel zu verwirklichen, spricht davon, »die Dinge zu sehen, wie Gott sie sieht«.

8 Es ist beängstigend zu sehen, daß moderne Kunst sich die Arabeske als Modell vorhält (F. Schlegel, Baudelaire), die Kunst des Islam, der Religion ohne Menschwerdung. Das Ende der Mythologie führt vielleicht mit Notwendigkeit zur Abstraktion.

9 Vgl. den unter dem Titel »ältestes Programm des Deutschen Idealismus« (1796?) bekannten Text. Ebenso Anm. 6.

bleibt auf den Innenraum des Werkes beschränkt. Sie bilden nicht mehr die Umwelt, innerhalb welcher das Werk kristallisiert, sondern sind selber fabriizierte Werke. Das Interesse und Anziehende der Mythologie besteht just darin, je schon vorfindlich zu sein. Eine solche zu erfinden, ist nicht minder absurd, als künstlich eine natürliche Sprache zu erfinden. An etwas von uns Fabriziertes können wir nicht glauben. Besser noch: wir sollten es nicht einmal nötig haben, an eine Mythologie zu »glauben« (die Griechen »glaubten« nicht an ihre Götter). Sie muß das Selbstverständliche sein.

Wenn es wahr ist, daß der Schwund der Mythologie es einer Kunst verunmöglicht, sich radikal und endgültig vor Ästhetizismus zu schützen, dann stellt dieser Schwund christlichen Umgang mit Kunst vor eine unübersteigliche Schwierigkeit. Man erkennt aber auch, daß es dem Christentum nicht wohl anstände, es zu bedauern, da es zu einem guten Teil dafür mitverantwortlich ist. Die Weigerung, natürliche Kräfte anzubeten, die man nicht mehr als belebt betrachtet, beginnt bei den Propheten Alten Bundes und hält sich im Neuen entschieden durch. Die moderne Wissenschaft, die uns für das mythische Universum blind macht, wäre vermutlich nicht möglich geworden in einer durch die jüdisch-christliche Kritik nicht vorgängig entvölkerten Welt. So hat man dem Christentum die Zerstörung der Schönheit vorhalten können,¹⁰ und das Heimweh der Ästheten richtet sich oft gleichzeitig auf die Antike und gegen das Christentum. Man kann gewiß entgegnen, die Entzauberung der Welt sei durchaus nichts Negatives, die Rationalisierung und Eroberung der Natur stünde in engem Zusammenhang mit der Gewinnung einer gewissen Freiheit, die mehr wert sei als die abergläubischen Schrecken des Heidentums, und daß die Ästhetik auch jener Bezug zur Schönheit sei, der von der Emanzipation gegenüber der Natur verursacht wird.¹¹ Und diese Einsicht ist nicht durchaus falsch.

Der Mythos verdichtet sich

Aber wir möchten jetzt lieber zeigen, wie die Verbote, die das Christliche dem Heidentum gegenüber verursacht hat, durch einen Gewinn aufgewogen werden, der das letztere von seinen Begrenzungen befreit; wie das Christliche somit das Äquivalent dessen besitzt, was im Heidentum zu einem der höchsten Gipfel der Kunst Anlaß gab, oder, um mit Hamann zu sprechen: »Wenn unsere Theologie . . . nicht soviel werth ist als die Mythologie: so ist es uns schlechthin unmöglich, die Poesie der Heiden zu erreichen – geschweige zu übertreffen.«¹²

10 Vgl. Mallarmé, Brief an Lefébure vom 17. 5. 1867.

11 Zu diesem Thema vgl. den Aufsatz von J. Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt 1974, S. 141-163 und 172-190.

12 Aesthetica in nuce, S. 109f. (Reclam).

In welchem Sinn also ist die Theologie als die Weise, wie Gott redet, die in Christus als dem Wort Gottes gipfelt, Mythologie? Man hat schon immer bemerkt, daß Jesu Leben in mancher Hinsicht erstaunliche Ähnlichkeit mit gewissen Mythen besitzt: Da ist eine Persönlichkeit, die auf wunderbare Weise geboren wird, Kranke heilt, seinen Leib als Speise für das Leben der Welt gibt, stirbt und wieder auflebt und damit eine unerhörte Fruchtbarkeit bringt usw.; alles das bietet gewisse Vergleichspunkte. Lange Zeit vermochten Dichter und Künstler sich dieser zu bedienen, um die Gestalt Christi besser zu erfassen, auch umgekehrt, diese Gestalt zu verwenden, um den heidnischen Heilungs- und Fruchtbarkeitsmythen jene Sinnfülle zu verleihen, die sie anders nicht erreichten. War aber einmal die Fähigkeit, dem Mythos anders denn als unbegründete Fabel wahrzunehmen, verloren, so konnten diese Ähnlichkeiten dazu dienen, die Geschichte Christi gesamthaft als Legende zu erklären oder – bei Gemäßigteren – zu fordern, man möge den zentralen Kern der christlichen Botschaft von diesen fremden Überlagerungen befreien. Uns scheint es richtiger, hier eine der zentralen Intuitionen von C. S. Lewis wiederaufzugreifen: »Wie der Mythos den Begriff überragt, so überragt die Inkarnation den Mythos. Das Herzstück des Christentums ist ein Mythos, der gleichzeitig ein Faktum ist. Der alte Mythos vom gestorbenen Gott kommt, ohne aufzuhören, ein Mythos zu sein, vom Legenden- und Einbildungshimmel herab auf den Erdboden der Geschichte. Er ereignet sich zu einem bestimmten Zeitpunkt, an einem bestimmten Ort, gefolgt von definierbaren historischen Konsequenzen... Während er eine Tatsache wird, hört er nicht auf, Mythos zu sein: das ist das Wunderbare... Um wahrhafte Christen zu sein, müssen wir gleichzeitig das historische Faktum bejahen und den Mythos (der freilich ein Faktum geworden ist) annehmen und dabei unsere Einbildungskraft genauso weit öffnen, wie wir es für alle Mythen tun.«¹³ Das Paradox ist hier, daß der Mythos nicht einfach in dem Sinn wahr ist, in dem er etwas Tiefsinniges über Welt und Mensch ausdrückt – was nicht kostspielig ist –, sondern in einem schlichteren Wortsinn, weil er wirklich stattgefunden hat, nicht anders als jedes andere geschichtliche Ereignis. Der Mythos könnte in unserer Welt nicht überleben, wenn darin bloße Fakten zählten; er könnte höchstens in Ideologie oder trunkene Träumerei absinken. Mit Christus jedoch verbirgt er sich im unscheinbarsten empirischen Faktum. Und das möchte wohl sein einziger Zufluchtsort sein. Die Gottwelt der heidnischen Mythologie verdichtet sich im Christentum bis zu der Spitze, die Christus heißt, dem »letzten Halbgott« (Hölderlin) – so wie im Judentum das erwählte Volk sich immer mehr konzentriert hat: auf den »Rest Israels«, der schließlich mit der Person Jesu von Nazaret zusammenfällt. Aber dieses Nadelöhr, durch das alles Geschöpfliche

13 »Myth became fact«. In: *God in the dock. Essays on Theology*, Fount Paperback, 1979, S. 43f. Vgl. die von Paul F. Ford gesammelten Hinweise, *Companion to Narnia*, San Francisco 1980, s. unter »Mythology«, S. 206f.

hindurch muß, ist zugleich der Brennpunkt, von dem her das Bild erneut alle seine Dimensionen ausfaltet, aber um den Preis einer völligen Umkehr.

Die gewohnte Beziehung der Kunst zu ihrem mythologischen Hintergrund wird dergestalt vom christlichen Faktum revolutioniert. Die klassische Kunst setzt eine Mythologie voraus, weil sie nicht pure Fiktion sein kann. Sie muß vergegenwärtigen, alles kann sie nicht tun. Des Künstlers Tätigkeit folgt der einer Welt nach, die sich unter der Gestalt eines Helden oder von Göttern darstellt, deren jeder die Welt unter einem bestimmten Gesichtspunkt zeigt.¹⁴ Die Initiative steht bei den Göttern. Der Künstler antwortet auf diese Kundgabe, indem er ihr eine poetische oder plastische Form gibt. Und einzig diese Form gibt der in einem bestimmten Gott erblickten Welt eine erkennbare Figur. Der Endpunkt der Mythologie, ihre letzte Etappe, ist kein anderer als dieser künstlerische Akt, durch den der Gott eine erkennbare Gestalt erhält,¹⁵ in einem Werk, das die göttliche Offenbarung feiert und festigt. Der mythologische Prozeß schließt somit den Künstler in sich ein; mehr noch: in letzter Instanz beruht er auf ihm. Dennoch bürgt nichts dafür, daß der Gott wirklich so aussieht, wie der Künstler ihn darstellt. Bestenfalls kann das Kunstwerk die Gestalt haben, der der Gott, falls er sich versichtbarte, gleichen würde. Somit muß der Künstler so getreu wie möglich das darstellen, was sich nicht zeigt; das versichtbaren, was sich von sich selbst her versichtbaren müßte. Er ist zu dem Traum verurteilt, daß sein Werk sich belebe und eigenes Leben gewinne. Demgegenüber liegt im christlichen Ereignis die ganze Initiative auf seiten Gottes. Er geht bis zur spontanen Annahme einer menschlichen Natur. Nichts trennt mehr das Göttliche von dem Werk, das es versichtbart. Und nichts von dem, was von Gott sichtbar ist, bleibt außerhalb Christi. Während die Kunst dauernd in der Erwartung der Inkarnation verharret, ist sie hier volle Wirklichkeit. Mythos und Faktum fallen überein. Das übersetzt sich auf der Ebene des Ausdrucks durch den Übereinfluss des mythischen Berichtes mit dem exaktesten und nüchternsten Bericht – weshalb der Stil der Evangelien unvergleichlich ist. Der Mythos, völlig vom Faktum eingesogen, überlappt es nicht mehr mit seiner fabulierenden Aura. Entsprechend ist das Faktum nur die Darstellung des Mythos: Nichts in ihm ist nicht sinngesättigt. Christus ist in seinem Leben wie ein verselbständigt Werk, das sein eigener Künstler wäre.

Die Mythologie ist für gewöhnlich der vom Werk vorausgesetzte Hintergrund. Es erhellt sich, zum Beispiel in Hellas oder in Indien, von diesem Grund her, von dem es einen bestimmten Aspekt vergegenwärtigt. Es feiert, wie wir sahen, eine Epiphanie, die es nicht selber ist. Mehr noch: gesetzt, selbst in einem genialen Werk könnte ausnahmsweise die Feier mit der Offenbarung ihres Gegenstandes übereinfließen, das Wunder beträfe doch nur einen Teil der

14 Vgl. W. F. Otto, *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes.* Frankfurt 1970, S. 13, 101, 121f., 126, 161, 171.

15 Vgl. Herodot, II, 53,2 (über Homer und Hesiod) und Quintilian, XII, 10,9 (über Phidias).

göttlichen Welt, eine Episode unter andern im Epos einer der Gestalten aus dem wimmelnden Pantheon. Mit Christus wendet sich das alles: Nicht nur fällt eine konkrete Person mit einer mythischen zusammen – was sich schon im Alten Bund ereignete¹⁶ –, diese Person konzentriert darüber hinaus die Gesamtheit der mythischen Welt in sich. Gewiß: Menschwerdung, Leben und Pascha Christi gehören zur Heilsgeschichte und werden von ihr her verständlich, dem vergleichbar, wie es eine Statue von der Legende des Gottes her wird. Gleichzeitig aber enthält Christus »die Fülle der Gottheit« (Kol 2,9) in sich, und damit auch die Fülle des ganzen Epos Gottes mit seinem Volk. Das Werk (Christus) faßt die gesamte Mythologie (die Heilsgeschichte) in sich, zeigt das Zentrum, auf das hin das verstreute Gewimmel seiner Gestalten strebte. Die Gesamtgeschichte ist in einer Episode enthalten, die trotzdem einen Teil dieser Gesamtheit bildet: Christus bringt nichts Neues zum Alten Bund hinzu, dessen Vollendung er ist, und doch bringt er in seiner Person alles in neuer Gestalt.¹⁷ Darin ist er das vollkommene Kunstwerk.

Das freie Symbol

Im Heidnischen fällt keine Einzelgestalt mit der Gesamtheit der mythischen Welt zusammen. Jede muß sich von einem Hintergrund lösen, den sie nicht beherrscht. Die Gegenwart dieses Grundes ist das Geschick, das auf Gilgamesch oder auf Herkules lastet, einer Rache gleich, die sie zuletzt in die Gesamtordnung zurückführt. Christus dagegen ist kein tragischer Heros, den eine unpersönlich-feindliche Macht von außen bedroht. Da der Mythos ganz in ihm aufgeht, bleibt kein außerhalb stehender Rest davon übrig. Der Vater hat alles in die Hände des Sohnes übergeben. Deshalb ist Christi Stunde *seine* Stunde, nicht die Grenze, die das Geschick ihm anberaumt, sondern seine Verherrlichung. Seine Sendung, der Kelch, den er trinken, die Taufe, mit der er getauft werden muß, drängen sich seiner Freiheit nicht auf. Sie sind vielmehr die Gestalt, die sie annehmen muß, um unsere Gestalten, sofern sie frei sind, an sich zu ziehen und sie so von ihrem Sündengeschick zu befreien. Das Weltgesetz zwingt sich ihm nicht auf; er ist autonom, weil das Gesetz seines Seins der Gehorsam an den Vater ist, dessen vollkommener Ausdruck, dessen Wort er ist. Der Mythos wird Logos – nicht als Vernunft, sondern als Wort. Der innerlich worthaft gewordene Mythos steht nicht mehr im Gegensatz zur Freiheit, ist vielmehr mit ihr identisch. Daraus folgt, daß der Bezug zwischen dem Werk und dem, was es darstellt, sich verändert hat: Er wird fortan von der Freiheit geregelt. Wenn man unter »Symbol« eine mythische, sinnbeladene Gestalt versteht, wobei diese auch Realitätsgehalt haben kann, dann wird man

16 Schelling, Einleitung in die Philosophie der Mythologie, 7. Lektion, S. 171.

17 Irenäus, Adversus Haereses, IV, 34,1.

Christus als das Paradox eines freien Symbols bezeichnen dürfen. Dies hat nichts gemein mit der Weise, wie eine geschichtliche Persönlichkeit symbolisch werden kann, weil ein Volk oder eine Epoche sich schließlich in ihr erkannt hat. Denn in einem solchen Fall spielte die symbolische Dimension im Rahmen der Geschichte dieselbe Rolle wie das Geschick in der Mythologie: Sie wird die konkrete Geschichtlichkeit der Person erdrücken, die für spätere Historiker nur um den Preis einer Entmythologisierung neu auftauchen kann. Hier würde das Symbol gegen die Freiheit spielen: Die Person ist wirksam, *sofern* sie Träger einer Symbolik ist. Nichts dergleichen bei Christus. Gerade seine Freiheit erhebt ihn zum Symbol. Er ist das Bild des unsichtbaren Gottes, weil er frei auf den Vater hinweist, der ihn gesandt hat. Dadurch wird eine dem Kunstwerk gesetzte Grenze aufgehoben: Dieses fordert einen Betrachter, der es von innen her liest und in ihm gerade das Symbol, das es ist, erschaut. Hier dagegen verweist das Werk in Freiheit auf den Vater als den Wirkenden (vgl. Joh 5,19). Der Betrachter kann es deshalb – wie sich noch zeigen wird – nicht anders richtig lesen, als indem er sich ihm angleicht. Entsprechend verhält es sich mit dem Kosmos von christlichen Symbolen, denen des Mittelalters zum Beispiel: Sie ordnen sich um das zentrale Symbol, um Christus mit seiner Freiheit, und lassen sich adäquat nicht anders deuten, als indem der Betrachter zum letzteren *wird*, indem er seinen eucharistischen Leib empfängt und in seinen kirchlichen Raum aufgenommen wird.

Nichts vermag Christus auf ein allgemeines Gesetz einzuschränken, dessen bloße Anwendung er wäre. Er erscheint in seiner eigenen unzerstörbaren Einzelheit. Man erkennt es an der Weise, wie er sich vorstellt: Er wirkt Wunder und erzählt Gleichnisse, beide Tätigkeiten drücken in Handlungen und Worten den Einbruch einer absoluten Einzelheit aus. Bevor man deshalb historisch nach den Einzelheiten Jesu (nach seinem *ipsissimum*) forscht, müßte man sich von der Tatsache betreffen lassen, daß niemand so einzeln (so *ipsissimus*, wenn man will) war wie Jesus. Seine Wunder sind in der Tat völlig einmalige Handlungen, seine Gleichnisse völlig einmalige Wortungen.

Die Parabel ist ein linguistisches Wunder, wie ein Wunder eine verwirklichte Parabel ist. Die Parabel ist ein Wort, das mit der Sprache in einem unvergleichlichen Verhältnis steht.¹⁸ Das Wort geht hier mit der Sprache so souverän um, daß es ihre Möglichkeiten bis ins Äußerste vortreibt und sie von innen her sprengt. Sein rätselhafter Charakter, der jede endgültige Besitznahme und jede Neuformulierung verunmöglicht, nötigt dazu, seinen Buchstaben zu wahren. Aber die Parabel hält sich gleichzeitig für eine unbegrenzte Reihe von Deutungen offen, seit der Auferstehung, da der Sinnquell mit dem Heiligen Geist zu fließen beginnt, bis ans Ende der Welt. Die Parabel ist das Gegenteil

18 Man beachte, daß das Wort »parole«, das Saussure als Gegensatz zu »langue« wählt, ein Wort ist, das in den romanischen Sprachen sich gerade von »Parabel« herleitet.

des Schwurs, den Jesus verbietet und der die Sprache dem, was in der Welt gegenwärtig ist, verknechtet (vgl. Mt 5,34f.); sie bezeugt vielmehr die überlegene Freiheit des göttlichen Wortes, das nicht von dieser Welt ist, aber sie betreten hat. Jede Parabel ist eine solche dieses Wortes, sowohl weil sie von ihm ausgeht, wie weil sie es verkörpert. Ihr Sinn ist vom Buchstaben ebenso untrennbar wie der Logos von der Menschheit Jesu; Buchstabe und Menschheit sind beide unübersteigbar, und der Geist löst sie so wenig auf, daß er sie vielmehr immer neu ins Licht setzt. Insofern verwirklicht die Parabel den höchsten Traum der Dichtkunst.

Das Wunder ist ein einmaliger Akt, sofern es die Einmaligkeit Christi ausdrückt. Seine Wunder sind sein *Werk*, und seine Werke sind schön (vgl. Joh 10,32). Der Ausruf: »Er vollbringt alles aufs beste« (*kalōs*, Mk 7,37) drückt die gleiche Bewunderung aus, die zu Beginn der Genesis den Schöpfer angesichts seiner Schöpfung ergriff. Der einzigartige Charakter des Wunders ist der gleiche wie der, den die geschaffene Welt der Einmaligkeit seines Schöpfers verdankt, was diese Welt zum ersten Kunstwerk macht: Denn von welchem Gesetz wollte man die Totalität des Seienden herleiten? Das Wunder schenkt jenen, denen es zugute kommt, den einmaligen Bezug zu ihrem Schöpfer zurück; es wendet sich in einer einmaligen Lage an einzelne, die dadurch ihre Einzelheit wiedererhalten. Ein Blinder zum Beispiel verläßt beim Kontakt mit dem ihn heilenden Christus seine soziale Rolle, die ihn zu einem Fall eines allgemeinen Gesetzes stempelte, er bittet darum, von einem Gebrechen, das ihm einen Platz anwies, geheilt zu werden, um auf neue Weise Person zu sein. Indem dies geschieht, verwirklicht das Wunder das Ideal der absoluten Einmaligkeit des Kunstwerks – dessen Existenz uns seinerseits, in eingeschränktem Maß, die Idee des Wunders nahelegt.

Beide, Parabeln und Wunder, sind Gebärden der *Autorität*. Die Wunder bezeugen Jesu Recht, mit Autorität zu sprechen (vgl. Mt 9,6 u. ö.). Diese ist, ganz wörtlich, der Einbruch des Autors in das Stück oder des Gesetzgebers in die Rechtsverfassung. Im Wunder werden die »Naturgesetze« nicht vergewaltigt, sondern gleichsam auf ihren Geist zurückgeführt, mit Billigkeit ausgelegt und dadurch mit unerhörter Wirksamkeit ausgestattet. So wiederholt zum Beispiel die Brotvermehrung in beschleunigtem Rhythmus die Vermehrung der Körner in der Ähre, die Gott aus der Erde wachsen läßt, um den Menschen das Brot zu schenken.¹⁹ Und entsprechend verhält es sich mit dem mosaischen Gesetz: es wird nicht überschritten, sondern auf seinen Grund hin zurückgeführt und so mit einer unerhörten Forderung ausgestattet. Christi Freiheit ist dergestalt Auto-nomie: Er ist das Gesetz in Person. Sein Handeln ist gekennzeichnet durch den Übereinfluss unvorhersehbarer Freiheit und restloser Notwendigkeit *a posteriori*: durch das, was große Kunst auszeichnet.

19 Vgl. C. S. Lewis, *Miracles. A preliminary study*. Fount Paperback, 1979, Kp. XV, S. 140.

Das Werk des Glaubens

Wenn Wunder und Gleichnisse die Einmaligkeit Christi ausdrücken, dann ist Christus selber das zentrale Werk. Wie das Genie (im Sinn des 18. Jahrhunderts) wichtiger ist, als was ihm Ausdruck verleiht, so verweisen Christi Werke auf das, was er ist: nichts anderes als das reine Liebeswirken innerhalb der Dreieinigkeit. Der »geschaffene« Christus tut seine »Werke« nicht, weil er der Natur entspricht, sondern weil er dem Vater, dem Ursprung von allem, antwortet. Diese Antwort erfolgt im Glauben. Die Wunder entstammen dem Glauben. Um sie zu wirken, ist es nötig und hinreichend zu glauben. Wir müssen deshalb versuchen, im Glauben das zentrale Werk Christi anzunähern: sein Pascha, das sich im Wunder der Auferstehung vollendet, deren Gegenstand der Logos selbst ist. Sobald aber vom Glauben die Rede ist, rühren wir an das Zentrum dessen, was hinsichtlich der Kunst das höchste Paradox ist. Ist doch ein Kunstwerk normalerweise ein »schönes Ding«, etwas Wirkliches, das auf bloße Gegenständlichkeit reduziert werden kann, deren Schönheit aber Beistimmung erheischt und zum Ihr-Beiwohnen einlädt. Das Kunstwerk ist gewissermaßen glaubwürdig und macht die Welt, auf die es sich öffnet, glaubhaft. Das tun zum Beispiel die griechischen Statuen für uns, die wir keinen Zugang mehr zu den von ihnen vergegenwärtigten Göttern haben, und denen sie trotzdem noch eine gewisse Notwendigkeit verleihen. Im Christentum ist es das Gegenteil: Die Heilsökonomie, gesammelt im Pascha Christi, muß durch den Glauben hindurchgehen. In diesem höchsten aller Werke ist nichts dinghaft; an ihm zählt nur, was eigentliches Werk ist, entscheidet nur die an sich unzerteilbare Handlung. Das sichtbare Werk gründet auf dem Glauben als Zugang zum unsichtbaren Werk. Das Kreuz ist nur für den lesbar, der es im Glauben als den Knoten des Heilsdramas entgegennimmt, als die Verwirklichung der väterlichen Absicht und als Quell der Gaben des Geistes, der ihm ermöglicht, es als solches zu empfangen. Das höchste Werk des Sohnes fordert die höchste Erprobung des Glaubens, weil es sich im Grauen der Kreuzigung verbirgt.

An diesem Meisterwerk göttlicher Kunst ist nichts »schön«. Menschliche Kunst vermag, ausgehend von einem nichtssagenden, ja häßlichen Gegenstand, ein schönes Werk zu gestalten. Was aber könnte dem Kreuz Schönheit verleihen? Ein gewisser christlicher Platonismus würde vielleicht erwidern, daß das, was die Augen des Fleisches als sinnlich-häßlich erblicken, von den Augen des Geistes als intelligible Schönheit erschaut wird. Man sollte jedoch, scheint mir, darüber hinausgehen: Was das Kreuz verklärt, stammt nicht von uns, sondern ist die reine Liebe dessen, der sich in Freiheit daran annageln läßt. Die Liebe ist es, die hier etwas Analoges zum Wirken der Kunst leistet: Christi Kunst ist die Liebe; die Verklärung erfolgt hier nicht von außen und im nachhinein durch den Künstler oder durch den Geist des Beschauers. Sie erfolgt von innen und von vornherein durch den, der die Beleidigungen und Verdemü-

tigungen erduldet, die ihm eine von keiner Ästhetik als schön erkennbare Häßlichkeit geben. Das Werk ist keine Verschönerung eines Faktums. Dieses enthält seine eigene Verklärung, eben weil es selbst Werk ist – weil die Passion »getan«, »gewirkt«, aktiv übernommen und nicht passiv wie ein Unfall erlitten wird. (»Niemand raubt mir mein Leben, ich selber gebe es dahin.«)

Was das Kreuz erklärt, gehört nicht zur Ordnung des Betrachtens, sondern zu der des Handelns. Die letzte Szene des Dramas ist, genau gesprochen, ein Akt: des Vaters, der den Sohn auferweckt und damit seine Verherrlichung abschließt. Ist aber das Ergebnis dieser Verklärung »schön«? Ist die Auferstehung eine »Verschönerung«? Der Auferstandene behält die Male der Nägel und den Riß des Lanzenstichs. Die Glorie, zu der er hingelangt, ist nicht die Schönheit. Der Geist, den Jesus aushauchend in die Hände des Vaters zurücklegt und als Auferstandener der Kirche einhaucht, ist nicht beauftragt, den Auferstandenen im Lichtglanz sehen zu lassen. Der Kirche gegeben, zeigt er weniger auf den Sohn als auf den Vater, dessen Liebe nunmehr durch den Sohn zugänglich geworden ist. Der Geist wendet sich nicht an uns unter dem Vorzeichen der Schönheit. Diese ist, von ihren platonischen Ursprüngen her, als das gedacht worden, was in der sichtbaren Welt das Sichtbarste ist und uns deswegen unwiderstehlich anzieht. Im Christentum wird nur *auf* eine Freiheit *hin* angezogen. Die Schönheit nötigt diese nicht, sie wirkt auf sie nur, soweit sie frei ist. Die Freiheit entscheidet, ob sie sich ergreifen lassen will oder nicht. Das Schöne hängt von der Freiheit ab. Deshalb kann christliche Kunst zwar Liebreiz haben, aber sie verzichtet auf alles, was fasziniert oder behext. Heidnische Kunst steht immer in der Gefahr, verführerisch eine Freiheit für sich in Beschlag zu nehmen, die in ihren Werken gar nicht enthalten ist. Christliche Kunst – die an erster Stelle die Kunst des sich offenbarenden Gottes ist – hat zur Mitte das Werk Christi, das reine Freiheit ist: Sie lädt uns ein, uns dieser Freiheit zuzugesellen, indem wir dort eintreten, wo sie sich findet: im Werk selbst.

Der alltägliche Mythos

In der Tat lädt uns der Geist nicht ein zu schauen, sondern zu handeln – um durch Handeln zur Schau zu gelangen. Die Tat, die er uns zuhaucht, ist unsere Angleichung an Christus. Um das Kreuz zu »sehen«, müssen wir es selber auf uns nehmen und dem nachfolgen, der es trägt. An der christlichen »Ästhetik« ist dies sehr bedeutsam, daß man nicht betrachtend vor dem Objekt stehenbleibt – und das gilt für jede christliche Kontemplation –, sondern daß einem gegeben wird, es zu *werden*. Darin erweist sich die Heilsökonomie nochmals als höchst paradoxe Mythologie. Ihr Befremdliches ist das gleiche wie das des Werkes, das sie darstellt. Während es keine Symphonie gibt, in der der Zuhörer ein Bestandteil, kein Fresko, auf dem der Betrachter eine der abgebildeten

Figuren wäre, sind wir als Christen aufgerufen, in das Werk einzutreten; insofern (und da das Werk die Mythologie enthält) können wir auf die Seite des Himmels hinübertreten und zu einem Wesensbestandteil des Mythos werden. Dazu bedarf es nur unserer Bekehrung. Die Mythologie ist weder bloßes Schauspiel vor unsern Augen noch ein sich unser bemächtigendes Geschick; sie fordert einen Entschluß und setzt ihn voraus. Christliche Mythologie muß geglaubt werden, nicht im Sinn bloßen Fürwahrhaltens, sondern persönlichen Anhangens. Sie war nie etwas, das von selber geht. Was außerhalb des christlichen Bereichs analog wahr sein kann, wird innerhalb seiner strikte Wahrheit: »Der Glaube, und er allein, unterscheidet den Mythos in seinem wahren Begriff von Fiktion, die dessen Platz einnehmen möchte.«²⁰

Der Mythos ist jetzt nicht mehr eine unwiderstehliche Vergangenheit, die nichts weiter mehr sein kann als der Gegenstand einer um so trübsinnigeren Nostalgie, als dieses uralte Vergangene niemals Gegenwart war. Sich ihm zuzukehren ist jetzt nicht mehr absurd; es hängt von uns ab, einer seiner Mitspieler zu werden. Wer sich aber zum Eintritt in den Mythos entschließt, sieht sich innerhalb seiner eigenen Wünsche gefangen: Der Mythos ist eine weit konkretere Wirklichkeit, als wir es möchten; seine Gegenwart fordert viel mehr Raum. Ihn den Umkreis, den wir uns gern selber vorbehalten hätten, abtreten und darüber verfügen lassen, verlangt eine oft mühselige Umkehr. In diesen Mythos eintreten ist keine Flucht aus dem Alltag. Man erkennt seinen Platz innerhalb einer Heilsordnung, die nichts außerhalb läßt und alles für sich einfordert. Diese Ordnung hat nicht mit mir begonnen. Seit Anfang hat sie ihren Ursprung vor mir, schon vor Grundlegung der Welt. So muß ich alles mich Umgebende als in den Mythos einbezogen betrachten: Die »Natur« ist die Schöpfung, und diese hat ihren Bestand im »Wort, in dem alles geschaffen ist«. So kann seine Gegenwart intensiver verstanden werden, bis zurück in die Freiheit, die alles gesetzt hat, was nunmehr als ihr Werk erscheint. Diese Art, alles als ein Werk zu sehen, nicht einfach als etwas Daseiendes, sondern als die Kristallisation einer Freiheit, gibt der christlichen Kunst eine besondere Optik. Ist die Schöpfung die Bühne, auf der sich göttliche und menschliche Freiheit begegnen, kann diese die erste nicht mehr als etwas Heterogenes betrachten, dem sie bestenfalls sich anpassen müßte, um aus einer unverständlichen Lage das Beste zu ziehen. Der Christ ist kein Robinson. Ist die Welt geschaffen, dann besteht sie aus dem gleichen Stoff – der Freiheit – wie der Mensch. Und dieser kann ihr in seiner Freiheit dann beistimmen, ohne seiner Würde etwas zu vergeben; er braucht sich mit der Materie nicht so zu verbinden, daß er ihr sein gewalttätiges Prägmal aufzwingt oder sie in seiner Phantasie für nichtig erklärt

20 W. Weidlé, *Les abeilles d'Aristée. Essai sur le destin actuel des lettres et des arts*. Paris 1936, S. 269. Der Verfasser dieses bemerkenswerten Buches scheut sich nicht, vom »christlichen Mythos« zu reden, S. 273. Deutsche Ausgabe: *Die Sterblichkeit der Musen*. Stuttgart 1958.

und sich aus ihr zu befreien sucht. Dem Christen kann die Kunst eine der Weisen sein, die Güte der Schöpfung zu zeigen, die im Wort geschaffen und für eine Zeit vom Menschgewordenen durchwohnt wird.

Nichts also bleibt dem Mythos fremd. Das alltägliche Leben, die Arbeit, die Ausführung der prosaischesten Pflichten gehören ihm zu. Denn der Mythos selbst widersetzt sich jeglicher Evasion. Vor allem der ästhetischen, die für einen Christen unmöglich ist. Deshalb ist in christlicher Kunst der Realismus der Darstellung²¹ mehr als ein artistisches Verfahren, er entstammt dem Ernst der Bekehrung. Ist dem so, dann tragen die moralischen Einwände, die man gegen die Kunst erhoben hat, nicht länger. Diese Kunst entfremdet uns keineswegs ernsteren Tätigkeiten, sie läßt uns keine eingebildete Versöhnung oberhalb einer zerrissenen Wirklichkeit erträumen. Ganz im Gegenteil: sie lädt uns ein, den Ernst der Liebe auf uns zu nehmen, die uns dem gleichgestaltet, der allein die wahre Versöhnung herbeizuführen vermag. Was im Platonismus und seiner Kunstkritik eine bedingte Wahrheit hat – daß man von uns nicht verlangen soll, Ideen dadurch abzubilden, daß wir etwas anderes hervorbringen, sondern daß wir fähig werden sollen, sie zu erkennen und so ihnen ähnlich zu werden²² –, das wird in den Beziehungen des Christen zu Gott buchstäblich wahr.

Die Kirche und das Los der Kunst

Wir haben erkannt: Jene Realität, deren Ausfall die moderne Kunst verwundbar und für Ästhetizismus anfällig macht, sie ist im Christentum da. Aber sie ist es in einem paradoxen Modus. Und eben dieser Modus: daß sie nämlich Gegenstand einer freien Glaubensentscheidung ist, könnte der Weg sein, sie zurückzugewinnen. Die Kategorien, unter denen das Kunstwerk gedacht werden kann, finden sich im Christlichen wieder, aber machen dabei eine Umkehr durch, die sie verändert und sie gleichzeitig befreit. Das Christliche enthebt sie ihrer Begrenzungen und läßt sie sich gegenseitig durchdringen. Es wäscht schließlich die Kunst von dem Verdacht rein, den sie solange nicht los wird, als sie sich von den anderen Feldern menschlichen Wirkens fernhält. Es zeigt so der Kunst die Verwirklichung ihres Ideals. Alles dies geschieht um den Preis einer Neuzentrierung um das Werk als solches. Wir sahen, wie die Kunst sich vom Schönen löste und dem Ästhetischen entgegenglitt. Dieser Abtritt entgegenwirken und gewaltsam eine Schönheit wiedergewinnen zu wollen, die

21 Man kennt die These von Erich Auerbach, wonach das Christentum die Geburt der abendländischen Kunst als Realismus bestimmend beeinflusst habe. Dazu vgl. H. R. Jauss (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen (Poetik und Hermeneutik, III)*. München 1968, insbesondere die Texte von H. R. Jauss und von J. Taubes, S. 143-185 und die Auseinandersetzungen S. 583-609.

22 I. Murdoch, *The fire and the sun. Why Plato banished the artists*. Oxford 1977, S. 58.

sich nur gnadenhaft gewährt, scheint uns müßig, und nicht minder, etwas als einen Selbstzweck zu suchen, was sich immer nur als ein unvorhergesehener Überschuß schenkt, in Begleitung der majestätischen Herrlichkeit, des Schwergewichts, der demütigen Würde dessen, wovor Ehrfurcht geboten ist, und was in geheimnisvoller Zusammengehörigkeit das Schöne vor dem Absinken ins Ästhetische bewahrt. Hingegen ließe sich ohne Zweifel die Werkdimension vertiefen, die im Kunstwerk liegt, um von da zu dem Werk zurückzufinden, worin sich Gottes absolute Freiheit ausdrückt. Kunst ist somit keimhaft im christlichen Faktum vorenthalten. Und alle ihre Werke sind eingeborgen im höchsten Werk des Vaters.

Dieses ist nicht »schön«. Aber es ist Quell und Keim der Schönheit. Der Quell der Schönheit ist nicht selber schön. Er ist würdig, bedeutend, hehr, verhalten – mit einem Wort: heilig. Aber nicht »schön«. Die Hostie ist weniger schön als die Monstranz. Die Quelle ist fähig, Schönes zu erzeugen, nur damit die sie empfangende Freiheit sie quellhaft entgegennimmt. Es hängt nicht vom Korn ab, ob es einen Boden findet, der ihm zu fruchten erlaubt. So hängt es auch nicht von der Kirche ab, ob unsere Kulturen imstande sind oder nicht, ihre Wurzeln in sie einsinken zu lassen. Die Aufgabe der Kirche besteht nicht darin, fieberhaft eine neue Kunst zusammenzubasteln, noch weniger eine neue christliche Kunst. Die Kunst hat die Freiheit, sich zu entfalten, und man muß sie ihr lassen; der Künstler aber ist frei, sich zu bekehren. Der Glaube macht nicht den Künstler, er macht den Heiligen, was genug ist. Die Kirche braucht sich nicht zu bemühen, das Schöne hervorzubringen; es erzeugt sich von selbst, und wer es anstrebt, landet nur beim ästhetischen Effekt. Es könnte aber sein, daß die Kirche Besseres zu tun hat, vielleicht sogar das einzige, was man für die Kunst tun kann: treu ihren Keim zu wahren. Die Kirche bekennt, daß die Welt durch einen guten Gott geschaffen ist, und zwar in seinem Wort: Ihre Schönheit ist deshalb nicht bloß die glitzernde und wahnhafte Oberfläche eines sinnlosen Chaos, das absurde und unpersönliche Kräfte durchspielen. Sie bekennt, daß das Wort, in dem alles entstanden ist, Mensch wurde; somit ist der Mensch nicht dazu bestimmt, die Welt zu verwüsten, um ihr eine willkürliche und vorläufige Ordnung aufzuerlegen, vielmehr sich dem Wort anzugleichen, um die Welt in der Freiheit zu rekapitulieren: Sie bekennt, daß das zentrale Drama des Heils durch die von ihr gefeierten Sakramente vergegenwärtigt wird.

Eine Kirche, die sich auf das Bekenntnis und die Feier des Werkes Gottes hin sammelt und dabei die mehr oder weniger adäquaten Illustrationen links liegenzulassen scheint, tut, tiefer gesehen, nichts anderes, als was der Kunst erlaubt, einen Sinn zu behalten. Und so könnte sie, ohne ihr Wissen und Wollen, der Kunst die ihr verbleibenden Chancen wahren, eine Zukunft zu haben.