

Erinnern und vom Danken. Erst das Erinnern schafft den Zusammenhang einer geistigen Geschichte im einzelnen Menschen und führt ihm zugleich die ganze Geschichte als seine eigene Geschichte zu. Erst das Erinnern lehrt Verstehen, macht dankbar und führt zur Liebe.²⁶ Das alles kann hier nicht mehr entfaltet werden. Aber eines ist auch ohnedies deutlich: Mit der Lehre von Erinnerung und Dank sind wir beim Kern des christlichen Kults angelangt, der in seinem tiefsten Wesen nichts anderes als dankendes Erinnern ist und gerade so das tiefsinnige Wort Platons wahr werden läßt, daß der letzte Sinn allen Kultes das Heilwerden der Liebe sei.²⁷ Die Wurzel der Kontemplation ist der Kult; aber der Kult braucht die Kontemplation, wenn er nicht im Ritualismus erstarren soll. Und nur in diesem Gefüge trägt sich jene Heilung des Menschen zu, die weder Flucht noch Vergewaltigung ist, sondern Aufgehen des Heils, auf das wir alle warten. Die Kontemplation ist die Voraussetzung der wahren Aktion.

Der Wandel der Kunst und die Kirche

Von Hans Maier

Wandel der Kunst und Kirche – bei diesem Stichwort denkt man zunächst an die sich überstürzenden Stil- und Bildsequenzen zeitgenössischer Künste, an ihren raschen Wechsel, ihre verblüffende Auflösung und Neubildung und an die spezifischen Verlegenheiten, die das alles für die Kirche mit sich bringt. Statt daß Liturgie Kirchen baut und Frömmigkeit Kunst hervorbringt, scheint die Kirche in der Neuzeit eher von Entwicklungen *innerhalb* der Kunst ins Schlepptau genommen, denen sie fremd und hilflos gegenübersteht: von Wechsel zu Wechsel gleitend, wird sie mehr und mehr zum Ablageplatz des Zeitgeistes, den sie doch verwandeln müßte – sie, die jahrhundertlang die »Mutter der Bilder« (E. Wachter) und »ein Hort leuchtender Schönheit«¹ war.

Doch bei genauerem Zusehen tritt hinter dieser ersten eine zweite Problematik hervor. Denn nicht erst mit dem raschen Wandel der Kunstprodukte und Kunstbegriffe in der Moderne, schon mit der Entstehung der »Kunst« als eines eigenen Bereichs scheinen jene Verlegenheiten zwischen Kunst und Kirche zu beginnen, die uns spätestens seit dem 19. Jahrhundert beschäftigen. Ja, ich meine, die Entstehung einer autonomen, ästhetisch und begrifflich verselbständigten Kunstsphäre, vorgebildet in der Renaissance, mitbegründet in der Scheidung von Kunst und Technik, vollendet in der »liberalen Kunst« (Kurt Bauch) des 19. Jahrhunderts mit ihrer Freiheit und Voraussetzungslosigkeit – dies alles sei für die Kirche heute eine weit gewichtigere und schwierigere Hypothek als das allmähliche Zerbrechen, die Auflösung dieser autonomen Kunstsphäre im 20. Jahrhundert. Gewiß wirft die verzehrende Selbstverschlingung der Kunstformen und -produktionen für eine auf Dauer gestellte Institution wie die

26 Sehr schöne Ausführungen darüber bei Schiffers, a. a. O., S. 127-131.

27 Symposium 188 b-c.

1 M.-J. Le Guillou, Das Mysterium des Vaters. Einsiedeln 1974, S. 186.

Kirche besondere Probleme auf – wir sehen es an den modernen Kirchen dieses Jahrhunderts, die oft schon heute mehr Restaurierungsmittel verschlingen als die zarten Gebilde des Rokoko oder des Klassizismus, die mit einer gründlichen Kur pro Vierteljahrhundert auskommen.² Dennoch: die Knechtsgestalt, in der sich die gegenwärtige Kunst präsentiert mit ihren Zerstörungen und Übermalungen, ihren Filz- und Fettecken, ihren Schleimspuren und Trivialitäten, ihrem Minoritenpathos des Unvollkommenen, Häßlichen und Peinlichen – dies alles scheint mir *sub specie aeternitatis* zumindest nicht *weiter* von der Kirche entfernt zu sein als die ästhetische Glorie einer im naiv oder sentimental Schönen befangenen »sakralen Kunst«.

I

Erinnern wir uns: Sakrale Kunst, religiöse Kunst, Kirchenkunst – das sind sehr junge Begriffe. Und nicht minder jung ist der Begriff der Kunst selbst. Wir projizieren ihn nur allzu unbefangen in die Vergangenheit zurück. In Wahrheit hat erst das humanistische 16. Jahrhundert die Künste von den Wissenschaften und Techniken, von den *scientiae* und den *artes mechanicae* geschieden.³ Für den heiligen Thomas z. B. war die Musik noch eine Wissenschaft.⁴ Für Leonardo und Vasari dagegen ist sie, wie auch Malerei und Architektur, eine Kunst. Die Dichtung folgt nach, auch sie wird in der Neuzeit Kunst, wie die Malerei – *ut pictura poesis*. Wie aber wird jetzt Kunst bestimmt? Aus der Wahrnehmung, der *Aisthesis*, also ästhetisch – nämlich durch den Bezug auf den Betrachter. Damit kommen alle jene Bestimmungen ins Spiel, die für den Weg des Künstlers in die freie Subjektivität, für den Weg des Kunstwerks in die moderne Autonomie bezeichnend sind – Emotion, *plaisir*, Bewunderung, Gefallen. Ich kann den Weg dieser »Ästhetisierung« der Kunst (und damit ihrer Verselbständigung gegenüber älteren Aufträgen und Funktionen) hier nicht im einzelnen nachzeichnen. Genug, daß wir das Ergebnis festhalten: »Die Kunst« tritt aus der Gemengelage mit Technik, Handwerk, Wissenschaft, aber auch mit volkstümlichem Spiel und Brauch, mit trivialer anspruchloser Übung »für alle« heraus; »Nachahmung des Naturschönen« wird ihr Gegenstand, sie nimmt nicht mehr einfach Aufträge entgegen, sondern sucht ihr Gesetz in sich selbst. Kultur der Gemütskräfte, so umschreibt Kant ihre Wirkung, und damit rückt sie in den Mittelpunkt einer Bildung und Erziehung, die nun mit vollem Recht »ästhetische Erziehung« heißen darf und deren Leitwort lautet: Schönheit, »durch welche man zu der Freiheit wandert«.⁵

Das ist etwas ganz anderes als jene Zeigefunktion des Bildes, die in älteren Zeiten, also vor der Ästhetisierung der Kunst, den Charakter der Bilder und Kunstwerke in

2 Zu dem Problem kirchlicher Denkmalpflege vgl. die Referate von Hartwig Beseler, Willy Weyres und Heinz Dohmen auf der XIV. Kirchenbautagung der Künstler-Union Köln. In: Schwarz auf Weiß, XIV/2, 1982.

3 Hierzu und zum folgenden: Art. Kunst, Kunstwerk In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. IV, Basel/Stuttgart 1976, S. 1357ff., bes. 1374ff.; W. Oelmüller (Hrsg.), Kolloquium Kunst und Philosophie I (Ästhetische Erfahrung). Paderborn 1981, hier bes. die Referate von G. Boehm (13ff.) und O. Marquard (159ff.); H. Schade, Gestaltloses Christentum? Perspektiven zum Thema Kirche und Kunst. Aschaffenburg 1971, S. 43ff., 216ff.

4 H. Pfrogner, Musik. Geschichte ihrer Deutung. Freiburg/München 1954 (Orbis Academicus I/4), S. 132f.

5 So Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1795-97.

Kirchenräumen und in religiösen Zusammenhängen bestimmte⁶ und die noch die schlichteste Votivtafel und das einfachste religiöse Gerät in einer Bauernkapelle mit den Chören und Glasfenstern der Kathedralen und den Kirchengemälden eines Tizian, Baldung, Rubens verband. Jene Kunst versuchte Gegenstände der Heilsbotschaft durch Bilder zu vermitteln. Sie wandte sich sowohl an die des Lesens Unkundigen (*Biblia pauperum*) wie an jene, die lieber schauen als lesen – sie war »didaktisch«, »an alle« adressiert. Theologisch beruhte sie auf jener Mittellinie, welche die karolingischen Theologen formuliert hatten, als sie das Abendland aus dem morgenländischen Entweder-Oder des Bilderstreits herausholten:⁷ Bilder seien zur *Belehrung* der Gläubigen da, sie seien weder sakramentale Abbildungen des Göttlichen selbst (Ikonen), noch seien sie ein Verstoß gegen das erste Gebot des Dekalogs (»Du sollst dir kein geschnitztes Bild machen, um es anzubeten«). Das Wort der Verkündigung behielt damit im Abendland seinen Vorrang – aber es wurde anschaulich. Erzählende Bildprogramme stellten dem Beschauer die Zusicherung einer gottgelenkten Welt und Überwelt vor Augen. Es wäre zu einfach, wollte man hier »Kunst« nur als »Auftrag« der Kirche sehen – schon die Auftraggeber reichen weit über den Kreis des Amtes im engeren Sinn hinaus, neben Päpsten, Kardinälen, Bischöfen, Prälatten, Pfarrern stehen Landesherren, Städte, Dörfer, Gemeinden, Stiftungen, einzelne Bürger. Und das universelle Zusammenspiel aller Handwerke und Kunstfertigkeiten erhielt seinen Anstoß nicht allein aus Aufträgen; sein stärkster Antrieb war »eine Leidenschaft der Vorstellung und der Einbildung im wörtlichen Sinn. Indem man die Bilder vor Augen stellt, wird man ihrer Inhalte mit jedem Blick von neuem gewiß und durch Anschauen teilhaftig, weil sie sich einprägen, weil sie von Geist und Sinn Besitz ergreifen.«⁸ Von den Programmen mittelalterlicher Kathedralen bis zum Welttheater barocker Deckenfresken und noch weit hinein ins 19. Jahrhundert, zu den erzählenden Altarbildern und Kreuzwegstationen der Nazarener und Historienmaler, reicht jene »narrative« Tradition einer »an alle« adressierten Kunst – so wie auch Musik und Dichtung (»In die Ohren soll es schallen, in die Augen muß es springen«) in dieser Zeit alle Register des Triumphs, der frommen Innigkeit, der predigthafter Ansprache und des evangelisierenden Nachdrucks (Johann Sebastian Bach!) ziehen.

In François Villons Ballade an die Gottesmutter betrachtet seine arme alte Mutter, »die nichts weiß und nie Geschriebenes las«, in ihrer Pariser Kirche das Bild des Himmels mit Harfen und Lauten und die Hölle mit den Verdammten in der Glut: »Das eine macht mich froh, das andere bange.«⁹ Hier wird nicht, wie Ernst Bloch meinte, ein

6 Hierzu und zum folgenden: Sachs/Badstübner/Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten. München 1973 (dort weitere Literatur).

7 Zu den geistesgeschichtlichen Zusammenhängen siehe H. Schade, Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild. In: »Zeitschrift für Theologie und Kirche« 79 (1957); K. Onasch, Ikonen. Berlin (Ost) 1961, S. 9ff.; W. Nyssen, Das Zeugnis des Bildes im frühen Byzanz. Freiburg 1962, S. 11ff.; S. Hordynsky, Die ukrainische Ikone. München/Graz 1981, S. 13ff. Hinweise danke ich auch der Skizze von F. B. Weishaar, Religion und Kunst. München 1978 (Masch.).

8 Weishaar, ebd., S. 3.

9 »Femme je suis povrette et ancienne, Qui riens ne sçay, oncques lettre ne lus. Au moustier voy dont suis paroissienne Paradis paint, ou sont harpes et lus, Et ung enfer ou dampnez sont boullus: L'ung me fait paour, l'autre joye et liesse.« (Ballade que Villon feist à la requeste de sa mère pour prier Nostre Dame.)

utopisches Potential mobilisiert – es sind vielmehr Objektivierungen einer Ordnung, die sich ins Gemüt prägen. Keineswegs einer Ordnung des Natur- oder Kunstschönen übrigens: von der furchteinflößenden Majestät, dem *terror antiquus* ravennatischer und sizilianischer Christusbilder bis zu den Kreuzigungs- und Folterszenen spätgotischen Mitleidens, ja bis zu der das Absurde und Surreale streifenden Kunst Grünewalds und des Hieronymus Bosch ist Kunst in christlichen Zusammenhängen nie einfach »schöne« Kunst gewesen. Will man ihre vielgestaltige Erscheinung überhaupt in Begriffe bringen, so wäre eher zu sagen, daß diese Kunst bildhaft anrührend, mitteilend, verallgemeinerungsfähig ist, daß sie gemeinverständlich sich an alle wendet, daß selbst ihre Geheimnisse und Hermetismen sich am Rande einer planen Bildlichkeit abspielen, daß die Subjektivitäten ihrer Erzeuger eingebunden sind in allgemeine Programme und Aufträge – kurz, daß diese Bilder ebenso *ikonographisch* bestimmt sind, wie moderne Bilder (im allgemeinen, und gewiß mit bemerkenswerten Ausnahmen!) *ästhetisch* bestimmt sind.

Hier – und nicht einfach zwischen »christlich« und »unchristlich« – verläuft denn auch die Scheidelinie zwischen den »Alten« und den »Modernen«. Man kann sich fragen, ob es sinnvoll ist, Donatello, Michelangelo oder Rembrandt als »christliche Künstler« zu bezeichnen, so unbestreitbar viele, ja die meisten ihrer Werke dem Kosmos christlicher Überlieferungen zugehören. Denn sie lebten ja in einer christlichen Umwelt; »Christliche Kunst« hob sich damals kaum ab von der umgebenden Zeit und Gesellschaft; sie war ein Teil des Säkulums, »etwas Öffentliches, das im Blut und in den gemeinsamen Adern floß« (Charles Péguy). Erst mit der Ästhetisierung der Kunst geht jene Unmittelbarkeit verloren; erst jetzt entsteht eine ästhetische Kunstwelt, in der das Christliche nicht mehr vorgegeben ist, sondern sich in der Sprache der »Gemütskraft«, der Ästhetisierung und Subjektivierung vernehmlich machen muß. Jetzt entsteht, mit forderndem Anspruch, eine christliche Kunst, die entweder alte Formaufträge (des Monumentalbaus, des Andachtsbildes usw.) gegen die Zeit durchzuhalten versucht oder bewußt zum altchristlichen, mittelalterlichen, altdeutschen Zitat greift, der es aber immer weniger gelingt, eine Verbindung mit der Kunst ihrer Zeit einzugehen.

Auch das ist kein Zufall und keine bloße Unzulänglichkeit, sondern erscheint uns heute, bei aller subjektiven Tragik vieler christlicher Künstler im 19. Jahrhundert, ganz unvermeidlich. Denn die Gegensätze waren kaum überbrückbar: wenn das Gesetz der »liberalen Kunst« Entgrenzung, Subjektivismus, Eigengesetzlichkeit war, wie sollte sie eine Kirchenkunst akzeptieren, die ikonographisch umrissen, liturgischen Erfordernissen verpflichtet und von der christlichen Wahrheit in Dienst genommen war? Und umgekehrt: wenn Kirchenkunst und Staatskunst seit dem späten 18. Jahrhundert in Europa vor dem bürgerlichen Innenraum immer mehr zurücktraten, wenn nicht nur Kirchenbauer von neugotischen, neuromanischen, neubyzantinischen Rückgriffen lebten, sondern selbst ein Rodin vor dem Problem des monumentalen Denkmals in Schwierigkeiten geriet – war es da ein Wunder, daß die christliche Kunst im 19. und 20. Jahrhundert in einer herausfordernden Spannung zur Zeitkunst lebte?

Denn vergessen wir nicht: Mit der Ästhetisierung und Subjektivierung der Kunst war ein Prozeß in Gang gesetzt, der nicht nur das ikonographisch Gemeinverbindliche, die Hierarchie der Gegenstände auflöste. Er mußte schließlich zur Entgegenständlichung schlechthin, zum Verlust des Bildlichen im alten Sinne führen. Noch Theodor Haecker soll sich gesprächsweise über den Satz eines französischen Malers ereifert haben, ein

gutgemalter Blumenkohl sei ebensoviel wert wie eine Madonna. Er hatte recht und unrecht zugleich: recht vom Standpunkt der überlieferten, an gegenständlichen Hierarchien orientierten Kunst, unrecht gegenüber der Modernität, die gerade aus der Enthierarchisierung, Entthematizierung des Kunstwerks ihre Dynamik zog. Eine Kunst für Kenner, eine Kunst ohne öffentliche Funktion, ohne definiertes Verhältnis zum Religiösen und Politischen, ohne öffentliche Aufträge, Bilder, auf Verdacht gemalt, nicht mehr in Akademieausstellungen, sondern in freien Kunstaustellungen gezeigt, gekauft oder nicht gekauft von Menschen, die den Künstler unter Umständen niemals sahen – das war jedenfalls schon äußerlich der schärfste Gegensatz zur alten Kunst. Die Kunst des 20. Jahrhunderts hat hier nur die letzten Konsequenzen aus den Ästhetisierungen und Formalisierungen des 19. Jahrhunderts gezogen: sei es in einem Strukturalismus, der die überlieferten Themen durch Begrifflichkeiten und verabsolutierte Kunstmittel ablöst, sei es in der Auflösung des Gegenständlichen im *Informel*, sei es in der absichtsvollen Verrätselung der gegenständlich erkennbaren, in altmeisterlicher Manier gemalten, aber eben dadurch um so nachdrücklicher verfremdeten Bildinhalte im europäischen *Surrealismus*.¹⁰

Man hat in Kreisen christlicher Kunst und Wissenschaft lange Zeit darüber diskutiert, ob und inwieweit die hier angedeuteten Tendenzen moderner Kunst rückholbar seien in Religiosität und Kirche – aus Frankreich seien hier die bekannten Bücher der Patres Régamey und Couturier,¹¹ aus dem deutschen Sprachbereich Namen wie Lothar Schreyer und Anton Henze genannt.¹² Wir verdanken den erwähnten Autoren verdienstvolle Beobachtungen und Bilanzen. Doch wird diese Fragestellung heute bereits von einer anderen, neuen überlagert. Denn die ästhetische Autonomie der Kunst ist inzwischen selbst zu einem Problem geworden, sie wird in der Moderne zunehmend in Frage gestellt, und zwar sowohl unter künstlerischen wie unter politischen und sozialen Gesichtspunkten. Damit verbindet sich ein Zweites: In dem Maß, in dem die ästhetische Selbstbegründung der Kunst nicht mehr genügt und das formale Medium der Kunst nicht mehr »die Botschaft« ist, meldet sich das verdrängte Problem der Ikonographie erneut zu Wort; man darf ein Stück des so kruden und oft banalen Neo-Realismus der 60er und 70er Jahre und ebenso die herausfordernde Wiederkehr des Gegenstandes in *Ready-mades* und Alltäglichkeiten, die zu Kunst erklärt werden, in Dadaismus und *Pop-art* gewiß so deuten. Und endlich werfen moderne Reproduktionstechniken, die Verwendung allgemein zugänglicher Produktionsweisen wie der Fotografie, überhaupt die Kultur des Trivialen, nach Verallgemeinerung Verlangenden, die Konjunktur von U-Musik und U-Kunst Fragen nach dem Konsens über Kunst auf – Kunst verstanden als »Vereinbarungsbegriff« (Werner Hofmann). Wenn Kunst nicht mehr eine autonome Größe ist, wenn ihre Inhalte nicht mehr beliebig sind, wenn niemand mehr das Monopol

10 K. Bauch, *Abendländische Kunst*. Düsseldorf 1952, S. 295ff., 320ff.; W. Spies, *Das Auge am Tatort. Achtzig Begegnungen mit Kunst und Künstlern*. München 1979, passim.

11 P. Régamey, *Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert*. Graz/Wien/Köln 1954; M.-A. Couturier, *Die Freiheit des Christen*. Mainz 1964.

12 L. Schreyer, *Christliche Kunst des XX. Jahrhunderts in der katholischen und protestantischen Welt*. Hamburg 1959; A. Henze, *Das christliche Thema in der modernen Malerei*. Heidelberg 1965; vgl. auch Schade, *Gestaltloses Christentum*, S. 125ff.

auf ihre Erzeugung hat,¹³ wenn Unkunst, Antikunst zu Kunst werden kann – stellt sich dann die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Kirche im letzten Viertel unseres Jahrhunderts nicht neu?

II

In der Tat – das Problem muß neu umschrieben, die Fronten der Diskussion müssen neu abgesteckt werden. Herbert Schade SJ hat dazu kürzlich in den »Stimmen der Zeit« bemerkenswerte Ausführungen gemacht.¹⁴ Er stellt fest, daß die Versuche moderner Theologen, die abstrakte Kunst als »visuelle Ekstasis«, als Hinweis auf ein Jenseitiges zu interpretieren und ihr eine privilegierte Stellung unter den modernen Künsten zuzuschreiben, problematisch sind. Schade weist nach, daß in solchen Interpretationen die moderne Ästhetisierung der Kunst nachklingt und daß hier letzten Endes kantische Positionen der Ästhetik verteidigt werden. »Erstausnehmend ist die Verteidigung dieser kunsttheoretischen Position vor allem deshalb, weil die zeitgenössische Kunst seit mehr als einem halben Jahrhundert die ›Reservate des interesselosen Wohlgefallens‹ durchbrochen hat und gegen ein kleinbürgerliches Denken, das den Künstler ins ästhetische Abseits der Museen verbannt, sehr bewußt zu Felde zieht. Heute vertritt allen voran Joseph Beuys den religiösen und gesellschaftsverändernden Charakter der ›Kunst‹ oder besser der ›Antikunst‹, d. h., einer nichtästhetischen Symbolik. Die Idee einer nicht mehr schönen Kunst wurde seit Jahrzehnten auch von Picasso verteidigt. Diese nicht mehr schöne Kunst läßt sich mit dem Begriff Kants von einer ›schönen Kunst‹ und der ›Autonomie der Kunst‹ kaum noch vereinen, weil sie gerade das Eindringen von Wirklichkeitsbereichen jenseits der autonomen Künstlerpersönlichkeit dokumentiert.«¹⁵

Damit ist in der Tat auf etwas Entscheidendes hingewiesen: daß es heute nicht mehr genügen kann, die Positionen einer autonomen ästhetischen Kunst, wie sie sich seit dem späten 18. Jahrhundert entwickelt haben, einfach vorauszusetzen. Denn die Kunst des 20. Jahrhunderts, die heute überblickbar vor uns liegt, geht über diese Positionen weit hinaus. Ich kann hier das Thema nicht in jener Breite und Systematik entwickeln, die für eine genauere Darstellung nötig wäre. Nur einige Hinweise seien erlaubt.

Da ist zunächst, wie erwähnt, als äußerlichster, wenn auch auffälligster Zug die schier provozierende Rückkehr zu einer realistischen Darstellungsweise – deutlich vor allem im weltweiten Siegeszug der amerikanischen (bald auch russischen?) Malerei unseres Jahrhunderts, die Wiederaufnahme einer *Grammatik der Gemeinverständlichkeit*, die

13 »Alle können Kunst machen«, war eine Parole der sechziger und siebziger Jahre; vgl. H. Maier, *Kunst und Zeit*. In: *Ensemble* 1975, S. 7ff. Sieht man von abstrusen Übersteigerungen dieser These ab, so erscheint sie im Licht traditioneller Kunstauffassungen so unverständlich nicht: Die meisten Bilder, Statuen, Kirchen vergangener Zeiten sind von »Laien« gemacht worden; die Professionalisierung des Künstlerberufs und der Künstlerausbildung ist ein relativ junges Phänomen.

14 H. Schade, *Kirche und autonome Kunst. Zur Neubestimmung der Beziehungen zwischen Kirche und Kunst*. In: »Stimmen der Zeit« 10/1982, S. 677ff.

15 Schade, ebd., S. 682, mit dem zusätzlichen Hinweis, daß sich auch andere theologische Themen wie z. B. Passion und Auferstehung in der abstrakten Malerei nachweisen lassen (etwa bei Manessier oder Bazeine). – Zum Thema Mystik und Abstrakte Kunst vgl. neuerdings den gleichnamigen Essay von H. Kern. In: *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, hrsg. von W. Schmied. Stuttgart 1980, S. 127ff.

auch in anderen Künsten (so der Musik) fast unvermittelt das Zerebrale und Esoterische überlagert und abgelöst hat. Wiederaufnahme ist dabei vielleicht ein nicht ganz treffendes Wort – man sollte eher von einer nach vorn, auf Gegenwärtigkeit hin orientierten Kunst sprechen, die noch das letzte banale Umweltpartikel des hier und heute lebenden Menschen in die Darstellung miteinbezieht: sei es im betont Massenhaft-Banalen moderner Reproduktionstechniken in der *Pop-art*, sei es in der »grausamen Fotografie« amerikanischer Hyperrealisten wie Diane Arbus, sei es in dem »zwischen Horror und Moral« oszillierenden (Werner Spies) Werk von Edward Kienholz, im kalten Sex-Appeal der Warenwelt Richard Lindners oder in den auf fotografischer Basis entwickelten Verletzungen und Verformungen der Menschengestalt bei dem Engländer Francis Bacon.¹⁶ Diese Welt mag trivial, abstoßend und bedrückend sein – unverständlich-esoterisch, ästhetisch für eine *happy few* reserviert ist sie gewiß nicht. Sie drängt entschieden über das bürgerliche Interieur, den malerischen Bildrand hinaus, ja sie hat die alten sichtbaren und unsichtbaren Rahmen, das Prinzip des Bildausschnitts, die Gesetzmäßigkeiten, die von ihm ausgehen, außer Kraft gesetzt. Konsequenter und einleuchtender daher, daß sie nach neuen monumentalen Formen sucht, sich Bauwerken als Verpackung anschmiegt oder die Landschaft als neues rahmenloses Bezugssystem aufsucht; in jedem Fall wird man feststellen können, der »Rückzug des Künstlers auf seine eigene gesetzgebende Organisation des Sehbildes«¹⁷ sei beendet.

Eine zweite Beobachtung in diesem Zusammenhang betrifft die nicht minder herausfordernde Wiedereinsetzung des Gegenstandes – oder wie man vielleicht präziser sagen sollte, die neue Hinkehr zum Thematischen. Ich meine jene Linie der Entwicklung, die von den *Ready-mades*, den zur Kunst erklärten Alltagsgegenständen, zur metaphysisch beschwerten Objektkomposition führt – eine Entwicklung, deren ironischer Protagonist der Franzose Marcel Duchamp und deren unironisch ernsthafter Vollender der Deutsche Joseph Beuys ist. Gewiß ist das letzte Wort über diese den Gesetzen von Nachahmung und Masche reichlich ausgesetzte Richtung noch nicht zu sprechen; eines wird man jedoch bezüglich ihrer Wirkung jetzt schon sagen können: daß sie die Visualisierung des Kunstwerkes, die Transformation der Bildinhalte in Sichtweisen, die Auflösung des Ikonographischen in die Maltechnik, kurzum das Ausrinnen des Gegenstandes mit einem entschlossenen Ruck umgekehrt, ja ins Gegenteil verwandelt hat. An Stelle abstrakter künstlerischer Lineaturen also die ultrakonkrete Un-Kunst des Objekts – diese Demonstration knüpft immerhin Verbindungen zu einem Jahrtausend vorästhetischer ikonographischer Bild-Kunst; sie ist in einem konkreten Sinne ebenso »Programm« wie die inhaltlichen Bildvorgaben von Kreuzigungen und Grablegungen in früheren Zeiten religiöser Kunst.¹⁸

Nimmt man endlich noch die mannigfachen In-Dienst-Nahmen moderner Kunst für Gesellschaft und Politik hinzu, die seit Courbet unübersehbare »sozialpolitische Veränderung der ikonographischen Elemente«,¹⁹ so wird man einen weiteren Grundzug

16 Spies, a. a. O., S. 187ff., 199ff.

17 So W. Spies, ebd., S. 241 in seinem Aufsatz: Das objektive Bild. Von Duchamps Ready-mades zur Minimal-art.

18 Die angedeuteten Zusammenhänge bedürften genauerer Darlegung. Einige Gesichtspunkte bei Schade, Gestaltloses Christentum, S. 220ff.

19 So Spies, a. a. O., S. 241; vgl. auch den Essay von H. Haufe, Christliche Ikonographie im

ästhetischer Kunst in Frage gestellt sehen: nämlich die »interesselose« Unabhängigkeit des Kunstwerkes von Gesellschaft und Umwelt, Auftraggeber und Benutzer. Auch hier läßt die Entwicklung moderner Kunst wie in einem Palimpsest ältere Strukturen durchscheinen. Nicht minder gilt das für die mannigfachen, hier nicht näher zu untersuchenden Überschreitungen ästhetischer Sprachgrenzen in die Sphäre des Trivialen, Banalen, der Alltagswelt und Alltagserfahrung hinein. Kurzum, der Kosmos des autonomen Kunstwerkes hat seine festen Umgrenzungen verloren – er fließt über in einen Bereich des Spielerischen, Aleatorischen,²⁰ der Probiertücke »für alle«, des alltäglichen Designs, des Massengeschmacks, des Bänkelsangs. Wer täglich den artistischen Kunstfleiß moderner E-Musik inmitten einer riesigen Klangwolke von U-Musik als etwas fast Verschwindendes wahrnimmt, kann viele Parallelen aus dem Bereich der Musik beibringen.²¹

III

Und nun – was bedeutet dies alles für unser Thema, für Kunst und Kirche heute?

Darüber soll hier keine Theorie vorgetragen, sondern es sollen nur ein paar behutsame Fragen formuliert werden – als Anreiz zur weiteren Diskussion. Ich lasse dabei das Problem einer möglichen »anonymen Religiosität«, einer anonymen Christlichkeit (Karl Rahner) in der modernen Kunst oder an ihren Rändern ganz beiseite (darüber haben Berufenere wie Herbert Schade,²² Hans H. Hofstätter,²³ Günter Rombold²⁴ und Wieland Schmied²⁵ gehandelt) – ich frage einfach, wie die geschilderte Entwicklung die Stellung des christlichen Künstlers und der religiösen Kunst verändert hat.

Eines ist sicher: Einige der Entfremdungs- und Isolationsgefühle, die ein solcher Künstler noch im 19. Jahrhundert empfand und empfinden mußte, braucht er heute nicht mehr zu empfinden – nicht weil es besser, sondern weil es anders geworden ist. Christliche Bildinhalte können unbefangener, direkter objektiviert werden, sie bedürfen nicht mehr der subjektiven Umsetzung in andächtiges Gefühl oder soziales Mitleid wie bei den Nazarenern, bei Uhde und noch bei Rouault. Der unsichtbare Rahmen als ästhetisches Gesetz auch monumentaler Malerei und Plastik, die Interiorisierung und Subjektivierung – sie haben ihre Macht verloren. Das müßte der freien malerischen und plastischen Durchgestaltung von Wänden und Räumen in Kirchen den Weg öffnen – wie dies bei dem weniger von Ästhetisierung betroffenen, stärker von seinen Funktionen

Dienst der Gesellschaftskritik. In: Zeichen des Glaubens . . . (Anm. 15), S. 83ff. mit der Reihe Dix-Grosz-Rivera-Orozco.

20 Maier (Anm. 13), S. 9f.

21 Lesenswert der Vergleich, den J. Kaiser zwischen den Passionen von Bach, Penderecki und Andrew Lloyd Webster, ihren Sprachgrenzen und Überschneidungen zieht (Passions-Publikum, Penderecki-Publikum, »Superstar«-Publikum). In: J. Kaiser, Erlebte Musik, Teil 1 (Von Bach bis Verdi). ²München/Kassel 1982, S. 31ff.

22 Schade, Gestaltloses Christentum, S. 63ff. (»Zum »anonymen Christentum« der modernen Malerei«, eine eingehende Darstellung des Problems, in deren Mittelpunkt die Gestalt Max Beckmanns steht.)

23 H. H. Hofstätter, Der Gekreuzigte ist allgegenwärtig. In: Zeichen des Glaubens, S. 80ff.

24 Günter Rombold, Transzendenz in der modernen Kunst, ebd., S. 14ff.

25 W. Schmied, Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In dieser Zeitschrift 1/83, S. 72.

geprägten Kirchenbau längst der Fall ist. Und wenn die über den Bildrand getretene nichtästhetische, ja antiästhetische Kunst längst den Prozeß und die Aktion, die Geste und die Szene wiederentdeckt hat, entgegen aller bildlichen Statik – müßte dies nicht für rationalistisch ausgetrocknete Liturgien ein Anstoß zu größerer Beweglichkeit sein?²⁶

Wer sich erinnert, daß das Kyrie einmal wirklicher Ruf, das Alleluja wirklicher Jubel, die Totenklage wirklicher Schrei war und daß all dies bezogen war auf eine Gemeinschaft, eine Ordnung des Zusammenlebens – der wird auch der oft kruden und ungefilterten Expression und Emotion, dem Schrei nach Erfahrung und Erlebnis, nach Gemeinschaft, der in der modernen Kunst oft so wunderbarlich mit dem subjektiven Hermetismus des Künstlers kontrastiert, Beachtung schenken. Sind alle jene Proklamationen und Aktionen, die den Zuschauer einfordern, ihn aus einem kuhl ästhetischen Betrachter zu einem Prozeß- und Spektakel-Partner²⁷ machen wollen, nicht ein Hinweis darauf, daß das moderne Kunstwerk auch in bezug auf seine Entstehung und Wirkungsweise »den Bildrand überstiegen« hat? Gewiß äußert sich solches Bestreben oft in provozierenden, geschmacklosen, beleidigenden Formen – so wie hinter manchem Jugendprotest der Wille steht, von den beleidigten Autoritäten endlich ein Wort des Widerspruchs und Widerstands und nicht der Anpassung einzufordern. Wer Katholikentage und Kirchentage verfolgt, wer die von Taizé ausgehende Gestik und Rhythmik – so flach sie oftmals sein mag – bei solchen Massenkundgebungen als Grammatik jugendlichen Ausdrucks wiederfindet²⁸ – ähnlich wie im *Sacro-pop* und in rhythmischen Liedern –, der wird Guardinis resignierendes Diktum, der moderne Mensch sei nicht mehr »liturgiefähig«, überprüfen müssen. Daß auch hier das Auftauchen neuer Ausdrucksmuster ein Gemeinschafts-, nein, ein Massenvorgang ist, der die isolierte Subjektivität nachdrücklich einholt und überwindet²⁹ sei nur am Rande angemerkt.

Am wichtigsten jedoch scheint mir das Wiederauftauchen einer Bildlichkeit zu sein, die den subjektiven ästhetischen Horizont, die *Aisthesis* des Betrachters, übersteigt und die selbst in ihren manierierten, vorläufigen oder trivialisierten Formen Umriss einer neuen Ikonographie erkennen läßt. Nochmals: es ist keine »schöne« Bilderwelt – von den irdische *belezza* auskostenden Formen der Renaissance, vom theaterhaften Gestus des Barock, vom volkstümlichen Andachtsbild noch des 19. Jahrhunderts sind wir hier

26 Schade bemerkt bereits 1971: »Ob wir die rationalisierenden Bemühungen des Kubismus, Funktionalismus und Konstruktivismus beachten, die ihren Ursprung aus der Technik und Industrieform herleiten, oder ob wir die spontanen und visionären Kräfte betrachten, die im Expressionismus, Surrealismus und phantastischen Realismus Gestalt annehmen, immer bemerken wir Modelle und Urbilder, die mit Vorstellungen alter Religionen und Riten verwandt sind (Gestaltloses Christentum, S. 221). . . Eine Metamorphose der Kirchenkunst und der Liturgie zur größeren Spontaneität und lebendiger zeitgenössischer Kräfte wird sich nicht aufhalten lassen.« Schade erinnert an die Farbkinetik des Tanztheaters von Alwin Nikolais, die »den Modellbildern der überkommenen Liturgie viel näher (steht) als die Kunst des Realismus und Impressionismus. In vergleichbarer Weise sollte man bei aller Diskretion die Errungenschaften des Surrealismus auch als Grundlage für eine neue kirchliche Kunst nutzen« (ebd., S. 226f.).

27 Maier, a. a. O., S. 8.

28 Hierzu M. Plate, Die Gestik der Religion. Beobachtungen auf dem Katholikentag. In: Bilder der Gegenwart (Beilage zu: Christ in der Gegenwart), Okt. 1982.

29 Man vergleiche damit das Verschwinden des Sie als Anrede junger Menschen selbst in formbewußten Gesellschaften wie der französischen, deutschen, italienischen und die universelle westliche Annäherung an das angelsächsische Du bei jungen Menschen.

weit entfernt. Aber spiegeln die Abgründe, die Häßlichkeiten, die »Seelenauswürfe« (Gottfried Benn) dieser Kunst nicht etwas wider von dem, was christliche Kunst von Anfang an prägt, was ihr Gesetz ist, dem sie auch mit ästhetischer Lizenz nicht ausweichen kann: daß nämlich das Erscheinen Gottes in der »Gleichgestalt des Menschen« Ausleerung ist ins »Schema Mensch«, bis hin zur Kreuzigung.³⁰

Ich schließe mit Sätzen von Hans Urs von Balthasar, der dem Zusammenhang von weltlicher Schönheit und göttlicher Herrlichkeit wohl am nachdrücklichsten unter allen modernen Theologen nachgegangen ist. Er spricht von der »abgrundtiefen Problematik der Transposition von Herrlichkeit in Schönheit« – jener Herrlichkeit nämlich, die unter den Menschen nicht im Überbild des Herrschers, sondern in der Leidensgestalt des Gottesknechtes erschienen ist, der »weder Gestalt noch Schönheit hat«. – »Zum Wesen dieser Schönheit gehört es, allen Verzweckungen überlegen ›selig in sich selbst zu scheinen‹ (Mörike), somit ein höchster Abglanz des Göttlich-Absoluten in der Welt zu sein; und nun soll diese weltliche Schönheit doch zum ›Zweck‹ haben, die ihr überlegene, ganz andere Herrlichkeit Gottes – die zudem in Paradox der Gestaltlosigkeit des Kreuzes erscheint – abzubilden. Kann so etwas wie ›christliche Kunst‹ überhaupt gelingen? Der durch die Geschichte immer neu aufflackernde Ikonoklasmus wird nein sagen, zumindest das Fragezeichen unterstreichen . . . Es wird hier einer ganz scharfen Unterscheidung der Geister bedürfen. Wann und wie wird christliche Kunst wirklich transparent auf das, was in Wahrheit dargestellt werden soll: durch Schönheit hindurch die dreieinige Liebesherrlichkeit? Und wann absorbiert sie gleichsam die letztere in sich selbst, um ihre eigene allzuirdische Selbst-›Herrlichkeit‹ zu steigern? Hier Diagnosen zu stellen ist ein fürchtenswertes Geschäft . . .

Unterscheidung der Geister nicht nur für den Betrachter der Kunst und zu seinem Heil, sondern schon objektiv für das Kunstwerk selbst. Verlangt ist dabei vom Betrachter eine zugleich ästhetische und religiöse Erziehung. Schließen wir mit einem letzten Beispiel: die Colmarer ›Kreuzigung‹ Grünewalds. Höchstes Können (Kunst kommt von Können) in den Dienst des höchsten Grauens gestellt, aber seltsam genug wird hier – im Gegensatz zu so vielen Grauen-Kruzifixen – eine Demut des Malers fühlbar, der hinter dem alleinigen Kunstwerk Gottes verschwindet, und diese christliche Qualität läßt es zu, daß durch das Gräßliche dieses Gekreuzigten, durch die scheinbare Abwesenheit aller Schönheit das flammende Rätsel der göttlichen Liebesherrlichkeit hervorbricht: *fulget crucis mysterium*.

Selten gelingt dies, aber es kann gelingen.«³¹

30 So H. Urs von Balthasar, Weltliche Schönheit und göttliche Herrlichkeit. In dieser Zeitschrift 6/82, S. 513ff. (516.)

31 Ebd., S. 515ff.