

Zukunft einen Aspekt des Ganzen vor die Augen, der uns heute neu mit den Vätern verbindet: Der Glaube bedroht die Philosophie nicht, sondern er verteidigt sie gegen den Allanspruch der Gnosis. Er verteidigt die Philosophie, denn er bedarf ihrer. Er bedarf ihrer, weil er des fragenden und suchenden Menschen bedarf; sein Hindernis ist nicht das Fragen, sondern die Verslossenheit, die nicht mehr fragen will und Wahrheit nicht für erreichbar oder nicht für erstrebenswert hält. Der Glaube zerstört die Philosophie nicht, er verteidigt sie. Nur wenn er dies tut, bleibt er sich selber treu.

## Am Beispiel Arnulf Rainer

Zur theologischen Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst

*Friedhelm Mennekes SJ*

### *1. Kunst und Kirche — ein problematisches Verhältnis*

Begreift man die Pastoraltheologie als die Wissenschaft vom konkreten Lebensvollzug der Kirche, dann steht sowohl der einzelne Mensch als auch seine jeweilige gesellschaftliche Situation im Zentrum ihres reflektorischen Bemühens. Dabei geht es nicht nur um die innerpsychische Dynamik des Menschen, sondern um seine vielfältigen Einbindungen und Interaktionen im gesellschaftlichen Kontext. Die Pastoraltheologie steht gewissermaßen im Schnittpunkt von anthropologischen und theologischen Analysen und ist von daher mehr als andere Disziplinen der Theologie aufgerufen, Bezüge über den innerkirchlichen und innertheologischen Bereich hinaus zu knüpfen. So sind denn auch eine Reihe von konkreten wissenschaftlichen Ergebnissen der Sozial- und Individualpsychologie, der Jugend- und Alterssoziologie und nicht zuletzt der Reflexion der gesellschaftlichen Funktion der Religion in den letzten Jahren in der theologischen Reflexion aufgegriffen worden. Ein wichtiger Bereich, die Auseinandersetzung mit der Situation des Menschen in der gegenwärtigen Gesellschaft aufzunehmen, ist der des kulturellen Lebens, und zwar in seiner gesamten Auffächerung: Literatur, Publizistik, Film und Theater, Musik und bildende Kunst.

Das Verhältnis der Kirche zur bildenden Kunst ist besonders problematisch. Doch steht sie darin nicht allein: auch Parteien, Gewerkschaften, Militär und Wirtschaft tun sich mit der Kunst schwer. Institutionell gefaßter Geist und »frei schwebender« Geist sind nun einmal Gegensätze. Kunst treibt voran, klagt an und legt Wunden bloß; Institutionen verteidigen, rechtfertigen und arrangieren sich. So sind auch Kunst und Kirche zwei verschiedene Sinnrichtungen. Die eine geht von überkommenen Grundannahmen aus, die andere muß sich diese erst zweifelnd und bohrend erringen. Kirche steht auf einem Boden komplexer Traditionen, Kunst ist streng fixiert auf die Gegenwart und auf die Zukunft.

So ergibt sich insgesamt ein distanzierendes Verhältnis zwischen beiden Bereichen. Ihre Berührungen sind sporadisch, ihre Abkapselungen gegenseitig. Den künstlerischen Ambitionen der Kirche entspricht heute weithin eine devot-devotionale Hofkunst, die Kunst der Ruhe und Gefälligkeit. Theoretische Hilfestellung holt sich die

Kunst ihrerseits längst bei den benachbarten Disziplinen der Ästhetik, der Philosophie oder der Kunstwissenschaft. Theologie ist hier seit langem abgeschrieben. Zugleich beansprucht heutige Kunst nicht selten ein Monopol auf authentische Interpretation des Menschen und seiner Situation in der Gegenwart.

Und doch gibt es Gemeinsamkeiten. Sie liegen im Thematischen. Papst Johannes Paul II. spricht sie unumwunden in seiner Rede in der Wiener Hofburg vor Wissenschaftlern, Künstlern und Publizisten aus: »Mögen wir uns im übrigen auch an verschiedenen Ufern aufhalten, so begegnen wir einander doch in der Frage nach dem Menschen und seiner Welt, in der Sorge um ihn und in der Hoffnung für ihn. Und wir tun dies in einer weltgeschichtlichen Situation, in welcher die Zukunft des Menschen radikal bedroht ist.«<sup>1</sup>

Der Papst erkennt hier die Kunst in ihrer Relevanz für die Deutung des menschlichen Lebens neben der Theologie und der Philosophie an. Kunst wird verstanden als eine mögliche profane Weise, dem Menschen Orientierung und Sinndeutung für sein Leben zu geben. Sie ist eine legitime Form der Selbstreflexion des Menschen in der Gesellschaft, ja, die Beschäftigung mit ihr wird im weiteren Verlauf der Rede als unverzichtbar für jeden angesehen, der etwas über die »conditio humana« erfahren will.

Doch so bedenkenswert die Ausführungen des Papstes für ein offenes Verhältnis von Kunst und Kirche sein mögen, die Realität sieht anders aus. Darüber können seine Ausführungen nicht hinwegtäuschen. Das sog. »Dunkle« und »Pessimistische« in der modernen Kunst wird von kirchlicher Seite nicht selten als »kernlos« bezeichnet. Dagegen vermißt man das »Erhebende« und »Beglückende«. Allzu tief sitzen die gegenseitigen Verwundungen und Empfindlichkeiten im Verhältnis von Kunst und Kirche. Dazu haben dogmatische Arroganz und profane Aggressivität inzwischen eine zu lebendige Geschichte. Die zeitgenössische Kunst ist in summa anti-kirchlich, und die Kirche ist in diesem Jahrhundert jedenfalls alles andere als dem Bereich der bildenden Kunst und des Kulturellen gegenüber aufgeschlossen.<sup>2</sup>

## 2. Religion und bildende Kunst — ihre Funktion in der Gesellschaft

Die wichtigste Funktion der Kultur besteht darin, daß der einzelne sein »Hier und Jetzt« zu übersteigen vermag. In Religion, Wissenschaft und Kunst, vor allem aber in der Sprache, kann er sich in Räume hineinbegeben, innerhalb deren er seinen Standort finden und festlegen kann, »Räume«, in denen sich der Mensch den Horizont seiner Weltanschauung und seiner Sinnwelt<sup>3</sup> aufbaut. In diesem Bezug findet der Mensch sich selbst. Er kann Fragen, die über den unmittelbaren Bereich seines Alltags hinausreichen, beantworten, Schicksalsschläge abfangen und sich den Sinn seiner Freiheit entwerfen.

Religion, Kunst und Wissenschaft sind nun verschiedene Weisen, in denen die

1 Vgl. den Bericht in der »Herderkorrespondenz« 37 (1983), S. 481.

2 Vgl. Wieland Schmieds Vorwort zu: ders. (Hrsg.), Zeichen des Glaubens — Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1980, S. 7-10.

3 Der Begriff wird hier im Sinne von Peter L. Berger und Thomas Luckmann gebraucht: dies., Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt 1969.

mannigfaltigen Symbol- und Sinnentwürfe eingefangen und in eine zusammenhängende Einheit gebracht werden. Eine solche Einheit wird in der Wissenssoziologie symbolische Sinnwelt genannt. Sie ermöglicht dem Menschen, daß er seinen Standort in der Gesellschaft und seine persönliche Identität findet. In ihr transzendiert er seine Alltagserfahrung in übergreifende Bedeutungen und ordnet so sinn-voll sein Leben.

Sinn konstruiert sich — soziologisch gesehen — dort, wo eine (empirische) Einzelerfahrung mit einer (nicht-empirischen) Symbolwelt kombiniert wird. In diesem Sinnvollzug wird der Mensch zur Person, nimmt er die subjektive Gestaltung seines Lebens aktiv in die Hand oder läßt sie innerlich geschehen. Er bezieht Stellung zu einer intersubjektiv gefüllten Weltauslegung und entwirft die Konturen seiner Freiheit.<sup>4</sup>

In dieser Sicht stimmen Kunst und Religion darin überein, daß sie es mit der Suche des Menschen nach Sinn in seinem Leben zu tun haben. Gesah dies in früheren Gesellschaftssystemen in relativer Einmütigkeit von Kunst, Religion und Wissenschaft, so hat sich mit Entstehen der modernen Gesellschaft dieses enge Verhältnis gelöst, ja in ein Nebeneinander entwickelt.

So aktiv die Entwicklungen vielfach auch unter dem Leitgedanken der Freiheit vorangetrieben wurden, so deutlich treten aber auch ihre Schattenseiten hervor. Der Gewinn an Freiheit geht einher mit einem Verlust von Einheitlichkeit und damit auch von allgemeiner Verständlichkeit. Zumal in der Kunst kommt anschaulich zur Erfahrung, was längst in den meisten Bereichen der Gesellschaft zur Wirklichkeit geworden ist: der Pluralismus der Positionen, Stile, Bezüge, Richtungen . . .

Das Stichwort der Entfaltung der Gesellschaft in ihre Teilbereiche gibt einen Erklärungshintergrund für das ungunstige Verhältnis, in dem heute Kunst und Kirche zueinander stehen. Sieht man nun Kunst und Kirche in dem soziologischen Theorem der Differenzierung der Gesellschaft, dann erübrigt sich das vielfach angestimmte Klagelied über die vorliegenden Spannungen. Es handelt sich um Beziehungen zwischen getrennten Bereichen, die sich einander ent-fremdet haben. Und diese sind eben gekennzeichnet durch alle Attribute der Fremdbeziehung: Mißverständnisse, Unterstellungen, Befürchtungen, Feinddenken, Konkurrenz, Angst . . . Kurzum: die Beziehungen sind von allen erdenklichen Vorurteilen belastet. Darum hilft es wenig, Schuldzuweisungen vorzunehmen und die kirchlichen Amtsträger oder gar die Theologen für diese Entwicklung verantwortlich zu machen. Doch es hilft auch nicht, Appelle zur moralischen Aufmunterung zu erlassen. Das Verhältnis von Kunst und Kirche ist, was es ist: das Verhältnis zweier unterschiedlicher Reflexionsweisen mit sehr verschiedener Praxis. Doch bleibt der gemeinsame Boden, der trotz aller Unterschiedlichkeit im Inhaltlichen eine Grundlage für punktuelle wechselseitige Bezüge und Berührungen abgibt. Sie besteht in dem gemeinsamen Interesse an der Sinnreflexion in der Gesellschaft.

### 3. *Moderne Kunst und neuere Theologie: Entwicklungen*

a) Der Durchbruch zur modernen Kunst Anfang dieses Jahrhunderts ist gleichbedeu-

---

<sup>4</sup> Vgl. eine weitere Entfaltung in: Friedhelm Mennekes, *Praktische Theologie — Theorie wirklichkeitsorientierter Praxis*. In: Ludwig Bertsch (Hrsg.), *Theologie zwischen Theorie und Praxis. Beiträge zur Grundlegung der Praktischen Theologie*. Frankfurt 1975, S. 86-148, S. 105 ff.

tend mit dem Abschied vom »traditionellen Ideal des harmonisch-kulinarischen Formzusammenklangs«<sup>5</sup>.

In immer neuen Aufbrüchen findet die bildende Kunst zu einem ihr zunehmend wichtigen Thema: zum Menschen und seinen Bedrohungen in der Kultur der Moderne. Expressionismus, Futurismus, Dadaismus<sup>6</sup>, Surrealismus, Realismus, das sind nur einige Stichworte auf der Suche nach neuen Wegen. Gleichzeitig setzten sich zahlreiche Künstler mit den Ergebnissen der Psychologie, der politischen Kritik und anderen theoretischen Strömungen auseinander. Wassily Kadinsky, George Grosz, Max Ernst und Max Beckmann seien hier stellvertretend für viele genannt. Die Kunst tritt vielfach in den Kreis der kritischen Intelligenz, die sich engagiert mit der gesellschaftlichen Entwicklung befaßt. Ihren Mitteln entsprechend übernimmt sie dabei weitgehend den Part des demonstrativen Vorzeigens, der Anklage, des Schockierens und der Enttabuisierung.

In der Entwicklung der modernen Kunst ist aber noch eine andere Beobachtung zu machen: der zunehmende Stellenwert der Kunsttheorie. Gerade die Querverbindungen zu anderen Bereichen der geistigen Welt führten viele Künstler zu theoretischen Überlegungen, die ihre Arbeit begleiteten und unterstützten.<sup>7</sup>

Nicht selten nehmen solche Überlegungen die Form von Manifesten an, wie etwa das Erste futuristische Manifest von Filippo Tommaso Marinetti oder »Das Erste Manifest des Surrealismus« von André Bréton. Auch hier liegt die Erklärung für diese Entwicklung in der Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft. War früher ein einheitlicher weltanschaulicher Bezugsrahmen in der Gesellschaft vorhanden, der die verschiedenen Ausprägungen der Kultur miteinander vereinte, so ist der Künstler heute gezwungen, sich vielfach den verlorenen theoretischen Rahmen seiner Kunst selbst zu zimmern. Dies bringt es dann mit sich, daß bedeutende Künstler der Gegenwart zugleich auch Autoren ihrer künstlerischen Theorie geworden sind. Dies verdeutlicht das inzwischen beträchtliche theoretische Werk zum Beispiel bei Joseph Beuys<sup>8</sup>, Alfred Hrdlicka<sup>9</sup> und Arnulf Rainer<sup>10</sup>.

Doch hat sich auch die Disziplin der eigentlichen Kunsttheorie in diesem Jahrhundert gewandelt. Ging sie früher noch einträchtig mit der Philosophie ihren Weg, so hat sie sich inzwischen weitgehend davon gelöst und versteht sich zunehmend als selbständige Einzelwissenschaft. Als solche redet sie mehr über Strukturen, Schematisierungen, poetische Botschaften und den Gebrauch ästhetischer Zeichen in der Kunst als über deren philosophische Reflexion.

So vielfältige Aspekte der Kunst sich auch in dieser modernen Kunsttheorie bieten,

5 Karin Thomas, *Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Köln 1981, S. 24.

6 Eine nähere Entfaltung findet sich in: Friedhelm Mennekes, Hans Arp. *Menschenbild — Christusbild*. In: »Orientierung« 48 (1984), S. 212—216.

7 Nähere Einzelheiten in: Wieland Schmied, *Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. In dieser Zeitschrift 1/83, S. 73—90.

8 Vgl. u. a. Volker Harlan/Rainer Rappmann/Peter Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg<sup>3</sup>1984.

9 Alfred Hrdlicka, *Schaustellungen. Bekenntnisse in Wort und Bild*. München 1984.

10 Arnulf Rainer, *Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte*. Salzburg 1980.

eines jedenfalls hat sie wieder hergestellt: nämlich den Zusammenhang von Kunst und Leben. Gerade dieser war ja durch die neuzeitliche Parole von der »autonomen Kunst« verlorengegangen. Wolfgang Iser schreibt dazu: »War die autonome Kunst eine Folgeerscheinung der philosophischen Ästhetik, die die Kunst aus ihrer Dienstbarkeit befreite, so bringt moderne Kunsttheorie das Kunstphänomen auf Lebenszusammenhänge zurück, jedoch nicht, um neue Dienstbarkeit oder gar Nützlichkeit zu propagieren, sondern um eine Aufklärung der Notwendigkeit von Kunst zu leisten.«<sup>11</sup> Hauptmerkmal für die Gegenwartskunst ist darum nicht mehr unbedingt das handwerkliche Können, sondern »die Gabe, die für eine Idee adäquate Darstellungsweise zu finden, ihr zum sichtbaren Auftritt zu verhelfen«<sup>12</sup>.

b) Auch die Theologie fand seit Beginn dieses Jahrhunderts zu einem Neuaufbruch. Wußte noch die ältere Kirche bis ins 18. Jahrhundert hinein eine rege kulturelle Tätigkeit zu entfalten, so zieht sie sich im 19. Jahrhundert mehr und mehr auf die Theologie und die Philosophie zurück. An zahlreichen wissenschaftlichen, technischen und kulturellen Neuerungen des 19. Jahrhunderts ist die Kirche nicht mehr beteiligt. Auch die soziale Entwicklung geht weitgehend an ihr vorbei. Doch sucht sie dann durch eine innere Reformbewegung zwischen 1875 und 1914, gefolgt von den Erneuerungen in der Zwischenkriegszeit und in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg Anschluß an die geistigen Bewegungen in der profanen Kultur zu finden.

Dieses Bemühen gipfelt im Zweiten Vatikanischen Konzil.<sup>13</sup> Hier findet Kirche zu einem neuen Selbstverständnis zurück und begreift sich vor allem als das Volk Gottes. Theologie und Pastoral versuchen zugleich weltweit, den Menschen und die menschliche Gesellschaft theologisch zu bedenken.

Eine entscheidende Rolle fällt dabei der Christologie zu. Zahlreich sind die Versuche, die Gestalt Jesu von Nazareth tiefer und aktueller zu begreifen und seine Bedeutung für den Menschen von heute zu erschließen. Die Vielfalt der Entwürfe ist in die Einheit des gemeinsamen Suchens zurückgebunden.<sup>14</sup> Seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil hat die Theologie eine neue Sensibilität für die Zeichen der Zeit entfaltet, die es im Sinne der Pastoralen Konstitution über die Kirche in der Welt von heute zu erforschen und im Lichte des Evangeliums zu deuten gelte.<sup>15</sup> Die immanenten Entwicklungen innerhalb der modernen Kunst und der neueren Theologie stellen sich also trotz geradezu eifersüchtiger Unabhängigkeits- und Emanzipationsbestrebungen den Grundfragen des heutigen Menschen und der heutigen Kultur.

11 Wolfgang Iser, *Interpretationsperspektiven moderner Kunsttheorie*. In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.), *Theorien der Kunst*. Frankfurt 1982, S. 33-58, S. 39.

12 Hans-Jürgen Müller, *Kunst kommt nicht von Können. Über die Schwierigkeiten beim Umgang mit zeitgenössischer Kunst*. Zirndorf 1976, S. 58.

13 Vgl. dazu Hans Maier, *Zum Standort des deutschen Katholizismus in Gesellschaft, Staat und Kultur*. In: Karl Gabriel und Franz-Xaver Kaufmann (Hrsg.), *Zur Soziologie des Katholizismus*. Mainz 1980, S. 57—65, S. 64 f.

14 Vgl. Arno Schilson/Walter Kasper, *Christologie im Präsens. Kritische Sichtung neuer Entwürfe*. Freiburg 1980.

15 Artikel 4.

#### 4. Die Christologie Karl Rahners und die Christusikonographie Arnulf Rainers: Berührungen

a) Es ist das Grundanliegen in der Christologie Karl Rahners, das Christus-Geheimnis in einer vor den »Zeichen der Zeit« verantwortbaren Weise innerlich zu erhellen und zu rechtfertigen, nämlich daß Gott Mensch geworden ist, und daß dieser menschengewordene Gott der konkrete Jesus Christus ist. Rahner versucht dies im Rahmen seiner transzendentalen Christologie, indem er einerseits die innere Bedingung der Möglichkeit für die Erscheinung und Selbstaussage Gottes unter den Menschen aufweist und dabei herausstellt, wie sich der Mensch praktisch und tatsächlich zu dieser seiner inneren Möglichkeit verhält, und er versteht dies andererseits, daß er die Spuren nachzeichnet, auf denen der Mensch »ausschaut« und »auslangt« nach einem Gott, der sich leibhaftig geschichtlich dem Menschen zuwendet.<sup>16</sup>

Über diese Zielperspektiven seiner Christologie hinaus hat Karl Rahner Wege zu einer intensiveren und erfahrungsbezogeneren Hermeneutik gesucht und aufgezeigt. Dabei hat er mehrfach auf andere Bereiche der Kultur Bezug genommen, auch zur bildenden Kunst. In den letzten Jahren seines Wirkens geschah dies in zwei Aufsätzen: zur Theologie der Kunst<sup>17</sup> und zur Theologie der religiösen Bedeutung des Bildes.<sup>18</sup> In diesen Arbeiten geht es ihm darum, die bildende Kunst als eine eigenständige Selbstaussage des Menschen zu begreifen, die nicht adäquat in Wortaussagen übersetzt werden kann. Ja, im Blick auf die bildende Kunst relativiert er die Wortdimension der Theologie, wenn er formuliert: »Wenn man Theologie nicht von vornherein mit Worttheologie identifiziert, sondern als die totale Selbstaussage des Menschen versteht . . . , dann wären religiöse Phänomene in den Künsten selber ein Moment adäquater Theologie.«<sup>19</sup>

Vor allem in dem zweiten Aufsatz entfaltet er die These von der Vielschichtigkeit menschlichen Erkennens. Es gebe in der Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen zwei Momente: die sinnliche Erfahrung und die geistig-begriffliche Erkenntnis. Beide Formen bildeten im Menschen eine Einheit, ja jede geistige Erkenntnis fuße nicht zuletzt auf der Anschauung. Das gelte auch für die religiöse Erfahrung. »In letzter Grundsätzlichkeit gibt es auch im Religiösen nur Begriffe und Worte, die überhaupt nur verstanden werden können, wenn und sofern sie ein Moment der Anschaulichkeit in sich haben.«<sup>20</sup> So kommt dann auch der Christ erst dann eigentlich voll zu sich selbst, wenn sein Glaube »durch alle Tore seiner Sinnlichkeit« in ihn eingezogen ist.

16 Karl-Heinz Ohlig, Impulse zu einer »Christologie von unten« bei Karl Rahner. In: Herbert Vorgrimler (Hrsg.), Wagnis Theologie. Erfahrungen mit der Theologie Karl Rahners (Festschrift zum 75. Geburtstag). Freiburg 1979, S. 259-273. Karl Rahner, Christologie heute, und ders., Kleine Anmerkungen zur systematischen Christologie heute. In: Schriften zur Theologie, Bd. XV. Freiburg 1983, S. 217-224 und S. 225-235.

17 Karl Rahner, Die Kunst im Horizont von Theologie und Frömmigkeit. In: ders., Schriften zur Theologie. Bd. XVI. Freiburg 1984.

18 Karl Rahner, Zur Theologie der Bedeutung des religiösen Bildes. In: ders., Schriften zur Theologie, Bd. XVI. Freiburg 1984, S. 348-363.

19 Karl Rahner, Die Kunst im Horizont . . . , S. 365.

20 Karl Rahner, Zur Theologie des Bildes, S. 350.

In diesem Zusammenhang gewinnt das Sehen eine besondere Bedeutung und zwar gerade in seiner Nichtrückführbarkeit auf das Hören und auf das Wort. Es stellt ein eigenständiges geistiges Vermögen dar. Angesichts der Tiefe des Geheimnisses »Mensch« ist es notwendig, gerade das Sehen und das »Begreifen« in Bildern zu entfalten, zusammen mit allen anderen Dimensionen der Wahrnehmungsfähigkeit. Sie gilt es aufzuspüren, »tief innerlich zu erfassen« und »auszukosten«. Denn so wie sich durch das Denken der Mensch in den Raum des Denkens hineinverweisen lassen kann, so vermittelt auch das Bild auf etwas Absolutes, auf den absoluten Raum hin. »Man sieht gewissermaßen bei jedem geschauten Gegenstand durch ihn hindurch in die Weite des überhaupt Schaubaren, man sieht etwas als Bestimmtes, indem man in dieser Schau auch immer gleichzeitig die ungeschaute Fülle des Schaubaren miterfährt; man kann die Grenze und Eigenart des direkt Geschauten überhaupt nur erfahren, wenn der Blick immer auch über diese Grenze in die Weite des ungeschauten Schaubaren hinauszielt.«<sup>21</sup> Ebenso hört man ja auch immer bei einem bestimmten Laut schon die Stille mit, die den einzelnen Laut umgibt und den Raum bildet, innerhalb dessen dieser Laut überhaupt erst gehört werden kann.

Gerade im Blick auf den kreativen Reichtum der modernen Kunst ist Rahners Hinweis auf die »Anwendung aller Sinne« wichtig und notwendig. Er führt zu einer konzentrierteren und dichterem Erfahrung. Und diese besteht nicht nur in der ruhigen und passiven Anschauung, sondern auch im Erspüren und Aushalten der Spannungen, die solchen Erfahrungen eigen ist. Moderne Kunst versteht sich eben nicht nur mehr im Sinne ihrer alten Konzeption als »von Mächtigkeit erfüllte Gegenstände« (G. Bandmann), sondern die Bedeutung der Bilder und des Bildschauens besteht vor allem in der Erweckung von neuer sinnhafter Wahrnehmung.<sup>22</sup> In der modernen Kunst äußert sich künstlerische Selbsterfahrung, und diese ist oft gesteigerte Erfahrung, die in künstlerischer Inspiration und Kraft zu einem bestimmten Ausdruck findet in Formen wie Zumutung, Affekt, Entrüstung, Erregung, Betroffenheit, Solidarität. Mit ihnen gilt es, sich auseinanderzusetzen, und zwar ganz im Sinn des hermeneutischen Zirkels, der sich auf die Formulierung bringen läßt: »Ich verstehe das eigene, indem es mir durch fremdes Erleben aufgeschlüsselt wird; ich verstehe das fremde Erleben nur, indem ich eigenes einbringe.«<sup>23</sup>

Das macht das Besondere dieser bildtheologischen Beiträge von Karl Rahner aus, daß er nicht nur thematische Neuformulierungen in der Christologie vorlegt, sondern auch die Aufmerksamkeit auf die Ausweitung der diese Reflexion tragenden Erfahrung lenkt.

b) Eine der zentralen Persönlichkeiten der Gegenwartskunst ist der Österreicher Arnulf Rainer. Ohne ihn als religiösen Künstler einstufen zu wollen, ist doch die relative Häufigkeit der Christusthematik in seinem Gesamtwerk auffallend. Dieser Christus ist aber alles andere als »schön«, gefällig oder gar tröstlich. Er entreißt

21 Ebd. S. 360.

22 So Herbert Muck in einem Vortrag in der Neuen Galerie Linz am 17. März 1984 zum Thema: Leibhafte Beziehung zum Kunstwerk.

23 Johannes Heinrichs, Hörbares Denken und Erleben. In: ders., Auferstehung des Ungesagten. Ein Jahreskreis in Gedichten. Krefeld 1980, S. I—VIII, S. VII.

vielmehr das Bild Christi jeder Art geschmäcklerischen und anpassenden Zugriffs und macht es zum Gegenstand einer intensiven Auseinandersetzung.

Eine wichtige künstlerische Form bei Arnulf Rainer ist die Übermalung. Er übermalt eigene und fremde Bilder, Fotografien und bereits übermalte Werke. Die Übermalung entwickelte sich anfangs aus der Mitte des Bildes heraus. Immer dichter wurden die sog. »Zentralgestaltungen«, und immer stärker gerieten die bemalten Flächenteile in Spannung zu den freigebliebenen. Anfangs eher locker oder malerisch, werden sie später immer dichter und fester. In ihnen nimmt die psychische und physische Anspannung des Künstlers Gestalt an, seine vitale Unruhe, seine hohen Ansprüche, seine zermürenden Zweifel und seine Hoffnungen.

Ein Motiv, bei dem Arnulf Rainer inzwischen über dreißig Jahre lang diese Übermalungen vorgenommen hat, ist das Kreuz. In der Übermalung entzieht er das Kreuz dem gewohnten Anblick, er verhüllt es, übermalt es und setzt gerade darin die Spannungen wieder frei, die ursprünglich von diesem Thema ausgingen. Wer den Korpus vermißt, muß ihn selbst — in frommer Erinnerung oder im Bemühen grausamer Fantasie — anheften. Wer Jesus am Kreuz sehen will, muß ihn sich selbst annageln. Wem die Verhüllung unangemessen erscheint, enthülle sie.

Arnulf Rainer greift in seinen Übermalungen in tiefliegende Vorgänge geistlichen Lebens ein, nämlich die der Kreuzverdrängung, der Ambivalenz vor dem Kreuz. Verhüllt, längst ihre Grausamkeit verschleiern, sind die Kreuze unseres alltäglichen Wohnbereiches durch die sog. Ästhetik des »schönen Anblicks«. Das Kreuz ist weitgehend zur reinen Illustration verkommen. Das »schöne Kreuz« — gar im »Herrgottswinkel« verobjektiviert — ist längst das verdrängte Kreuz, wird schon lange nicht mehr in seiner brutalen Botschaft aufgenommen. Die Kirche selbst weiß um diese Gefahren, wenn sie gemäß alter Gewohnheit in der Passionszeit die Kreuze verhüllt, um sie am Karfreitag wieder in ihre ursprüngliche Realität freizugeben.

Die Dialektik von Verbergen und Enthüllen ist ein Weg in die symbolische Sinnwelt von Arnulf Rainer. Der Zugang zu seinem Werk erschließt sich jedenfalls nicht im haben-wollenden, trivialen und konsumhaften Zugriff der Frage: Was will der damit sagen? Was bedeutet das? Eine Antwort auf die Bedeutung seiner Werke liegt nicht auf der Ebene des »dies da« und »das da«. Nein, sich Rainers Werken zu nähern, gelingt nur dem, der sich auf die Werke einläßt und sich von ihnen — nachfühlend, miterlebend, weitervollziehend — in die Sphären tragen läßt, auf die sie »ausschauen« und »auslangen«.

Schon die Figur des Kreuzes ist im Schaffen von Arnulf Rainer nicht einfach das christliche Symbol. Es ist zuerst und zunächst ein graphischer Markierungspunkt. Weiter ist es eine geometrische Kreuzung von zwei Linien. Sicher ist es auch Bedeutungsträger von vertikalen und horizontalen Lebensdimensionen. Es ist ein anthropologisches Grundzeichen, und es ist — auch — Träger einer tief religiös-christlichen Symbolik.

In und über aller inhaltlichen Bedeutung ist aber das übermalte Kreuz für Arnulf Rainer die Figuration einer ihm immanenten Dialektik. Er ist als Künstler wie als Mensch voll äußerer Dynamik und Anspannung und findet doch immer neu zu Phasen absoluter Ruhe und Konzentration. Einerseits gibt es bei ihm ein unstetes Streben und Suchen, ein Suchen, das letztlich auf sich selbst gerichtet ist, das um die eigene Identität kreist; andererseits weiß er aber inmitten solcher Bewegung und drängenden

Ekstase dem Suchen einen ruhigen Ausdruck zu verschaffen und zu sich selbst zu finden. Ganz im Sinne seines surrealistischen Aufbruchs in den ersten Nachkriegsjahren ist Rainers Kunst »proviziertes Leben«, wie Gottfried Benn es einmal genannt hat. Es ist eine Selbstherausforderung als Selbstreflexion, doch nicht im Sinne narzistisch verfangener Selbsterkenntnis, sondern er sucht die verborgenen Sinnebenen des modernen Menschen, ihm geht es um künstlerische Form, die dem heutigen Menschen entspricht.

Nicht selten geht Rainer in seinen Arbeiten aus vom Phänomen des Schrecklichen, Häßlichen, Schockierenden. »Rainers Ästhetik erwächst aus dem Häßlichen und resultiert aus dem Schrecken«, wie es Barbara Catoir, eine wichtige Kennerin seines Werkes, formuliert. »Das Häßliche und der Schrecken dienen Rainer als Folie und Stimulanz . . . Sie sind der Ursprung für eine provozierte und provozierende Kunst. Nur indem er das Häßliche und den Schrecken zur Kunst erhebt, kann er unbewußte Bereiche erschließen, und wiederum nur durch sie kann er zu jenem schmalen Grat des emphatischen Augenblicks vorstoßen, wo das Häßliche in Protest umschlägt.«<sup>24</sup>

Ist aber nicht gerade ein derart künstlerischer Ansatz, der vom Unvollkommenen, Verletzten, Geschundenen, Geschrumpften, Verzerrten . . . des Menschen ausgeht, dem biblisch-christlichen Denken nahe? Es ist doch nicht wahr, daß der Mensch als Prometheus, der Mensch in Freiheit, gar in apollinischer Gestalt, von Gott angenommen ist. Es ist doch vielmehr der Mensch am Rand, der Mensch in Leid und Verzweiflung, der Mensch in Negation seiner selbst, dem sich ein erlösendes Wort zuwendet. Aber auch bei diesem Hinweis ist Vorsicht geboten. Biblische Theologie ist kein Zugang zur künstlerischen Sinnwelt von Arnulf Rainer. Diese ist nach wie vor nicht einfach zu erschließen. Er selbst würde sich jedem derartigen Versuch entziehen. Und auch seine Werke verweigern sich im Grunde einer einfachen Deutung. Arnulf Rainer ist nur im dialektischen »Zwischen« zu verstehen und hält dieses auch dort offen, wo er sich explizit auf die christliche Symbolik des Kreuzgeschehens einläßt.

Seine Kreuz- und Christusübermalungen sind immer eine offene Auseinandersetzung im Sinraum einer Dialektik von Position und Negation. Drei Namen sind es, die bei ihm eine zentrale Rolle spielen: Louis Chardon, Emile M. Cioran und Simone Weil. In ihrer Sinnwelt entfaltet sich seine religiöse Thematik, dabei dem positiven Glauben wie dem bohrenden Zweifel gleichermaßen verpflichtet.

Anfang der fünfziger Jahre hat Arnulf Rainer sich mit dem französischen Mystiker, dem Dominikaner Louis Chardon (1595-1651), auseinandergesetzt, dessen Denken ihm in Henri Bremonds Werk »Das wesentliche Gebet« begegnete.<sup>25</sup> »Die Mystik«, so spricht Chardon seine geistige Ausgangslage an, »ist wie ein Vogel, der nirgends hingehört und nirgends einen Ort der Ruhe findet. Springt er ins Meer, verfolgen ihn die Fische, erreicht er das Land, treiben ihn die Landtiere davon, entflieht er in die Luft, dann wollen die anderen Vögel ihn nicht dulden.«<sup>26</sup>

24 Barbara Catoir, *Der Wahn, das Häßliche, die Destruktion, die Komik und der Tod*. In: Arnulf Rainer. *Körpersprache*. München 1980, S. 182-189, S. 183. Vgl. übrigens auch den in diesem Zusammenhang wichtigen Aufsatz von Hans Gercke, *Zeichen der Begegnung, Durchdringung, Sendung und Verwandlung. Gedanken zu den »Kruzifikationen« von Arnulf Rainer*. In: »Das Münster« 34 (1981), S. 197-206.

25 Henri Bremond, *Das wesentliche Gebet*. Regensburg 1936.

26 Ebd. S. 184.

Den Gegenpol zu Louis Chardon bildet der französisch-rumänische Philosoph Emile M. Cioran. 1911 in Siebenbürgen geboren, lebt er seit 1937 in Paris; er ist bekannt als ein Denker von äußerster Radikalität. Cioran lebt aus einem bitteren Weltschmerz, der ihm zur tiefen Erfahrung geworden ist. Im Zentrum seiner Schriften steht das Bekenntnis zur Destruktivität des Geistes. »Sobald der Geist sich in Bewegung setzt, nimmt er den Platz Gottes und alles Sonstigen ein. Er ist Indiskretion, Übergriff, Profanierung. Er ›arbeitet‹ nicht, er zersetzt. Die Spannung, die sein Vorgehen verrät, beweist Brutalität und Unerbittlichkeit.«<sup>27</sup> Cioran verletzt und ficht an, was dem landläufigen Zeitgenossen hoch und heilig ist. Alles ist ihm Trug, selbst das Denken, das den Trug zu entlarven sucht. Es ist Trug und Selbstbetrug.

Eine gewisse Aufhebung finden diese geistigen Bezüge Arnulf Rainers im Denken der Französin Simone Weil (1909-1943). Sie gilt als katholische Schriftstellerin, die sich aber als Jüdin nicht zur Taufe entschließen mochte. Sie kennt die Spannung zwischen dem Evangelium Jesu und der natürlichen Religiosität des Menschen. »Sie erlebt die Spannung zwischen dem Ruf zur Nachfolge und der konventionellen Lehre, zwischen Wort und Tat, dem Geist und der Institution.«<sup>28</sup> Und doch ist gerade diese Spannung in keiner Formel aufzuheben, ja, die Inkarnation einer offenen Dialektik.

Wer die Kunst Arnulf Rainers verstehen will, wer Antworten will auf die Fragen: Was bedeutet das und dies und jenes? der muß bereit sein, auf diese Fragen zu verzichten; er muß bereit sein, die Sphäre des Wortes hinter sich zu lassen und muß schauen und aushalten lernen, muß sich einfühlen und verlieren in die Spannungen, die diese Bilder aufreißen. Das ist die Hermeneutik, um die es geht, die Deutung des ungedeuteten Lebens, des Menschen und seiner Welt.

Eines der Elemente, die Arnulf Rainer von Louis Chardon übernimmt, ist die Spannungseinheit von Weltnähe und Weltstanz. Einerseits sucht er — in den Worten Chardons — den Augenblick, »wo das Denken sein Fragen einstellt und sich schweigend dem Mysterium . . . beugt«<sup>29</sup>. Andererseits aber ist er »willens, diese gern geleistete Kapitulation dennoch so sehr wie möglich zu verzögern«<sup>30</sup>. Chardon läßt nichts im Geheimnis beschlossen, was er ihm entreißen könnte. Bis an die Schwelle der großen Finsternis sucht er vorzudringen.

Wiederum genau diese Gegensatzpole sind es, welche die inneren Kämpfe Ciorans ausmachen. »Ich habe versucht«, so schreibt er, »in einer Gnade zu stehen, in irgendeiner Gnade; ich war willens, Schluß zu machen mit allen Fragen und unterzutauchen in einem Licht der Unwissenheit, in irgendeinem über dem Intellekt erhabenen Licht. Doch wie ihn ausstoßen, jenen Seufzer der Glückseligkeit, der alles Fragen übertrifft, wenn keine Schönheit dich erleuchtet, und wenn Gott und die Engel Blinde sind?«<sup>31</sup>

Genau diesen Gegensatz von mystischer Sehnsucht und bitterer Leere bringt

27 E. M. Cioran, Vom Nachteil, geboren zu sein. Frankfurt 1979, S. 2.

28 Zit. in: Simone Weil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Angelica Krogmann. Reinbek bei Hamburg 1970, S. 180.

29 Zit. in Bremond, a. a. O., S. 210.

30 Ebd.

31 E. M. Cioran, Lehre vom Zerfall. Stuttgart 1979, S. 45.

Simone Weil auf die Positiv-Negativ-Formel: »Gott kann in der Schöpfung nicht anders anwesend sein als unter der Form der Abwesenheit.«<sup>32</sup>

Was ist Arnulf Rainer die Grundbedeutung des Kreuzes? Ein positiver Bezugspunkt findet sich bei Louis Chardon: »Man empfängt das Kreuz nicht mehr als Ursache der Trübsal, sondern als Pfand der Gegenwart des lebendigen Gottes, die umso durchdringender . . . wird, je weniger sie als Tröstung wahrnehmbar wird.«<sup>33</sup>

Zugleich aber verhüllt sich diese positive Deutung unter das Dunkel des verbitterten Zweifels bei Emile Cioran: »Christus wird von Tag zu Tag fader; seine Lehre und seine Milde werden uns lästig; seine Wunderwerke und seine Göttlichkeit verleiten zum Lächeln. Das Kreuz neigt sich: vom Symbol wird es wieder zur Materie und kehrt damit in die Ordnung des Zerfalls zurück . . . Ich träume von einem All, das verschont bleibt von himmlischen Vergiftungen, von einem All ohne Kreuz und Glauben.«<sup>34</sup>

Diese beiden polaren Aussagen von Chardon und Cioran sind bei Simone Weil aufgehoben, doch es ist eine Aufhebung, die zugleich auf die Ausgangspunkte zurückverweist: »Gott erschöpft sich, damit er . . . die Seele erreiche und zu sich verführe. Läßt sie sich . . . eine . . . Einwilligung entreißen, dann hat Gott sie erobert. Und ist sie dann völlig ein Ding geworden, das nur ihm angehört, so verläßt er sie. Er läßt sie ganz allein. Und nun muß die Seele ihrerseits, doch in einem blinden Tasten, die unendliche Dichte von Zeit und Raum durchmessen auf der Suche nach dem, den sie liebt. So legt die Seele nun in umgekehrter Richtung den Reiseweg zurück, auf dem Gott zu ihr gekommen war. Und dies ist das Kreuz.«<sup>35</sup>

Arnulf Rainer bringt diese seine Position in eigenen Worten deutlich in einem unveröffentlichten Brief zum Ausdruck: »Die vielen Kreuze, die ich da in letzter Zeit fabrizierte, kommen nicht aus einem hoffnungsfrohen Impetus, oder gar aus christlichem Bekenntnis und Missionseifer zustande, sondern aus einer permanenten inneren Verlegenheit, einer spirituellen Not und Dürre. Leere, kreative Scham, Motivationsmangel beherrschen mich. Ich mag nicht mehr farb- und formfrohe Bilder produzieren. Keine neuen Serien, keine neuen Wege, keine Selbstüberraschungen. Ich bin auf nichts mehr neugierig, lediglich eine gewisse Weiterbetätigung, am besten immer dasselbe. Repetieren, stereotypes Wiederholen im Rosenkranzstil.

So kam es also zu diesem Kreuzbildgeleier.

Wem die Melancholie wie ein dicker schwerer Teigpatzen im Genick liegt, findet manchmal Kraft zu allerlei Verrenkungen und Krümmungen, um sich freizuschütteln. Es ist der Wurm in mir, der diese schiefen Figuren gebar. Das meiste aber entstand nicht anders als die Gesten einer alten Frau, die sich immer wieder bekreuzigt, weil sie die große Not kommen sieht« (September 1984).

Die Sinnwelt Arnulf Rainers ist nicht billig zu haben. Sie entfaltet sich nur in stets offenen Spannungseinheiten, die sich bei jedem Versuch, sie zu entbergen, sogleich verhüllen. Seine Betroffenenheiten auf der Suche nach den Wegen, den heutigen Menschen zu sich zu bringen, wollen mitempfunden und mitgelitten sein. Das Christusbild ist bei ihm ein Schlüssel, ein Wegweiser, das eigene Bild, das Bild vom

32 Simone Weil, *Schwerkraft und Gnade*. München <sup>3</sup>1981, S. 150.

33 Zit. in Bremond, a.a.O., S. 208.

34 Cioran, *Zerfall*, a.a.O., S. 168 f.

35 Weil, *Schwerkraft und Gnade*, a.a.O., S. 126.

Menschen zu finden. Zu finden freilich ist es nicht mehr in objektiver Vorstellung, sondern nur noch im Mitvollziehen, im Mitsuchen, im Mitringen. Der Mensch kommt zu sich, indem er sich seinem inneren Ziehen zum Absoluten überläßt. Und dieses Absolute wird mitgeschaut, mitgeahnt, mitertastet, wenn sich die geistigen Räume öffnen. Hier setzen sich Rainers Figurationen als etwas Konkretes ab, etwas, das — in der Formulierung Karl Rahners — »ausschaut« und »auslangt« nach einem Gott, der sich leibhaft geschichtlich dem Menschen zuwendet.

Für Otto Mauer, der großen Persönlichkeit im Wien der Nachkriegszeit, zeigt sich in den Werken Arnulf Rainers die Tendenz, »dem Absoluten auf dem Wege der Askese, der Abscheidung und Abtötung, aber auch auf dem Wege der Konzentration, der Beschauung, näher zu kommen«<sup>36</sup>.

Rainers künstlerische Wege folgen nicht selten den Spuren des Mystischen. Es sind Gratwanderungen zwischen Glauben und Zweifel. Von vielen anderen Zeitgenossen unterscheidet er sich dadurch, daß er gegen den Druck der »Welt«, gegen die »Zeichen der Zeit« seinen Kurs hält, den Weg des Suchens und des ringendgläubigen Erfassens. Inmitten allen Glaubensverlustes sucht er ihn. Und da er ihn nicht »billig« zu haben trachtet, »treibt« er ihn. Sein malerisches Schaffen wird ihm letztlich zu einer Übermalung seines eigenen Ringens und Sehns. Das, was er letztlich übermalt und verhüllt, ist nicht das Kreuz, ist nicht der Christus: es ist er selbst, er selbst in seinem Drang, der als Künstler eins geworden ist mit seinem malerischen Schaffen. Das Malen hat sich für ihn — so bekennt er einmal — zu einem eigenen Körperorgan ausgebildet.

Gerade in diesem Sinn ist Arnulf Rainer, sich selbst als Künstler verhüllend, ein Bild des heutigen Menschen.

Er ist der sensible Künstler, welcher den Prototyp für den Menschen unserer Zeit abgibt. Es gibt kaum ein Leiden, das ihn nicht betrifft, das nicht durch ihn hindurchgeht und sich in seiner tiefen Verletzlichkeit niederschlägt. Der Künstler als die Figuration des verletzten Menschen: So verweist er auf Christus, in dem Arnulf Rainer das Urbild des wahren und wirklich großen Künstlers sieht. Er ist für ihn — im Künstler-Jargon — der ideale Performance-Künstler: »Er hat in seinem Leben nur wenige, vielleicht nur eine (einzige Performance, F.M.) gemacht. Aber die ist eine Allesformulierung. Also das vollkommene Werk. Das befreiende Werk. Die Botschaft, daß die Siege sich nur aus und in den Niederlagen ergeben, die Vollkommenheit nur aus dem Kreuz.«<sup>37</sup>

36 Zit. in: Rainer, Hirndrang, a.a.O., S. 58.

37 So Arnulf Rainer in einem Gespräch mit dem Schreiber dieser Zeilen. In: Franz Joseph van der Grinten/Friedhelm Mennekes, Menschenbild — Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst. Stuttgart 1984, S. 50.