

WALTER THÜMLER · BERLIN

Das Kunstwerk und die theologische Dimension

Das Thema ist ein aporetisches Thema, gewissermaßen eine Ungleichung mit zwei Unbekannten. Sowohl das Kunstwerk als auch eine mögliche theologische Dimension ist analytisch nicht auszuschöpfen oder adäquat zu erfassen. Mich selbst, der ich mich als Autor von Poesie verstehe und in einer religiösen Orientierung lebe, begleitet diese Ungleichung schon seit langem und ist mir Widerspruch, der mich zu ständiger Auseinandersetzung anreizt. So – unter Rücksicht auf die mein Verstehen prägende poetische Position – möchte ich mich dem Thema zu nähern versuchen.

Zunächst die Frage: Hat solch Thema heute eine Relevanz? Ich meine ja, denn der Zusammenhang zwischen Kunst und Glaube ist kaum genügend erhellt oder wenn doch erhellt, dann so, daß aus Glaube Kunst wurde – ich denke etwa an die deutsche Romantik – oder Kunst zum moralischen Traktat degenerierte. Beide Bereiche jedoch in ihrer ergänzenden Verschiedenheit zu betrachten steht in weiten Teilen noch aus. Ich möchte heute vor allem über das Kunstwerk nachdenken und über das, was darin die theologische Dimension ausmachen, bewirken, verändern kann.

Bevor wir von der theologischen Dimension sprechen, müssen wir einen Blick auf das Kunstwerk überhaupt werfen. Wie wir mit Heidegger zu sagen gelernt haben, ist das Kunstwerk die Ins-Werk-gesetzte-Wahrheit. Das bedeutet, das Kunstwerk empfängt sein Wesen daraus, daß es Werk ist, Werk, das zuinnigst mit der Wahrheit zu tun hat, Werk, in dem die Wahrheit *erscheint*, in dem sie in Raum und Zeit *anwest*, und das heißt, die Wahrheit ist in ihm nicht präsent als Repräsentation, sondern als Dichtigkeit. Wie aber ist das Kunstwerk möglich? Wir können nur das Kunstwerk schaffen – so mein theologischer Standpunkt –, weil Gott es vor uns gesagt und gesehen hat, weil es zur Ökonomie der Wahrheit gehört. In diesem Sinne sind wir Nachschöpfer. Zur Ökonomie der Wahrheit gehören ist hier das Hier-bin-ich des Menschen in einem echten Sinnhorizont. Das Kunstwerk läßt sich gut nach den Aufbauprinzipien, die Aristoteles für die Tragödie formuliert hat, beschreiben: Verkennung, Peripetie, Wiedererkennung und Katastrophe. Es besteht aus Verknotung und Lösung. Derart muß die Fabel gewebt sein, die das Werk innerlich zusammenhält. Da die Wahrheit ins Werk gesetzt werden soll, muß

WALTER THÜMLER, geboren 1955 in Oldenburg, lebt seit 1985 als freier Autor in Berlin. Ferner Übersetzer- und Herausgebertätigkeit. Der Beitrag wurde am 16. November 1996 als Vortrag in der Nationalbibliothek in Minsk, Weißrußland, gehalten.

der Künstler eine Art Mythologie entwerfen. Die Wahrheit wird zur Frage, von der das Werk aktiv bewegt wird, die Wahrheit nicht als philosophierendes Fragen, sondern als Ereignisqualität. Nur dadurch unterscheidet sich das Kunstwerk vom Artefakt oder Naturding. Wo die Wahrheitsfrage aber virulent wird, da kann die theologische Dimension nicht gleichgültig sein, ist vielmehr schon gegenwärtig. Doch was uns hier interessiert, ist nicht die implizit theologische Dimension eines jeden Kunstwerks, sondern die explizit-positive als Anwesenheit und die explizit-negative als Abwesenheit sowie die theologische Dimension als Inkognito. Bevor ich an Beispielen hierauf näher eingehe, möchte ich in gebotener Kürze auf einen Begriff hinweisen, unter dem die explizit theologische Dimension in der Ästhetik hauptsächlich behandelt wurde, auf den Begriff des »Erhabenen«. Sie werden vielleicht zu recht einwenden, bei einem solchen Thema müßte es zuerst um geistliche Kunst gehen. Doch dem sei erwidert: die geistliche Kunst liegt, wie wir alle wissen, seit Jahrhunderten in einer tiefen Krise, die den schließlich von Nietzsche postulierten »Tod Gottes« angezeigt hat. In England und Amerika gab es Ausnahmen. Bei den sogenannten »Metaphysical Poets« – ich nenne John Donne, Gerard Manley Hopkins und Emily Dickinson – wurde zum Teil das Auseinanderbrechen zwischen geistlicher und weltlicher Dichtung aufgeschoben oder teilweise schon assimiliert. Die Dichtung dieser »theologischen« Autoren steht der parallelen weltlichen Dichtung nicht nur in nichts nach, sondern hat in mancherlei Hinsicht – wie wir heute wissen – zu ihrer Zeit die eigentliche Avantgarde gebildet. Heute ist eine derart geistliche Dichtung nirgends zu sehen. Ein Blick in die meisten Kirchen belehrt uns: die geistliche Kunst – in Lied und Bild – ist allermeist nur Kunstgewerbe oder speist sich aus anderen Epochen. Worin besteht die Krise? Vereinfacht könnte man sagen, wenn es so ist, daß Gnade auf Natur aufbaut, dann gilt für uns, daß wir der Natur ledig sind. Wir haben durch unseren mechanischen Naturbegriff, der seinerseits im asketischen Ideal begründet ist, im Verein mit Rationalismus und Technik die Natur *gestellt* oder zumindest das, was wir dafür halten. Diese janusköpfige Entwicklung seit der Renaissance – janusköpfig, weil sie auf der anderen Seite die Entdivinisierung der Natur und damit eine Trennung von Totalität und Transzendenz bewirkt hat –, eine Entwicklung, die nicht abzulehnen ist, sondern ein eschatologisches Faktum darstellt, hat schließlich zum notwendigen Paradigmenwechsel geführt, den Nietzsche dann »Umwertung der Werte« nennen wird. Nun findet Gnade nichts mehr, auf das sie aufbauen kann. Gnade müßte sich also zunächst die Natur neu erschaffen. Oder anders: es geht um die Neugewinnung eines Naturbegriffs innerhalb des Gnadenbegriffs. Daß die Natur zur blinden Selbstregeneration strebt, ist allenthalben zu sehen. Ausläufer davon – gute und schlechte – erleben wir z.B. in der Überbetonung der Sexualität, im Umweltbewußtsein, aber auch in ethnischer Selbstvergewisserungssucht, sprich Nationalismus – welchen es von nationaler Selbstfindung zu unterscheiden gilt. Darum müssen die Werte der Gnade neu gesucht, ausgelegt und benannt werden. Das Sprechen und Denken der überkommenen Religionen ist jedoch zum großen Teil Repräsentationssprechen und -denken. Auf solchem Boden kann keine echte geistliche Kunst entstehen. Dieser Boden muß selbst als Bedingung der Möglichkeit thematisiert werden. Und hier wird es eine Unterscheidung von Sakral- und Profankunst nicht geben können, wie es diese in Wahrheit auch nie gegeben hat oder wenn doch, dann diese eine unglückliche Unterscheidung ist.

Doch zurück zu unserem Begriff des »Erhabenen«. Dieser Begriff, den Longinus, von Plato ausgehend, in die Philosophie einführt und zunächst auf die Rhetorik, dann aber in Richtung Poetik anwendet, hat sich die Jahrhunderte hindurch über Edmund Burke und Immanuel Kant bis zu dem amerikanischen Maler Barnett Newman und dem französischen Philosophen Jean-Francois Lyotard als fruchtbar erwiesen, die explizit theologische Dimension in einem Kunstwerk von ästhetischen Kategorien aus zu beschreiben, wiewohl es sich hier mehr um die theologische Dimension im allgemeinen handelt und noch nicht um deren religionspezifische Prägung. Der Begriff des »Erhabenen« steht kontradiktorisch zum Begriff des »Schönen«. Und genau dieser Streit mit dem Schönen ist vielleicht ein Charakterzug der explizit theologischen Dimension. Czeslaw Milosz nennt es den »Streit mit dem Klassischen«. Doch dies ist kein Streit, der das Schöne ausmerzen möchte, er will es erst in seine allereigenste Höhe treiben. Darum kann Mandelstam sagen: »Christliche Kunst ist frei. Sie ist im vollen Wortsinn eine Kunst um der Kunst willen.« Aber beim »Erhabenen« – wo wir einen Augenblick verweilen wollen – ist die theologische Dimension als Abwesenheit anwesend. Platon stellt in seinem *Phaidros* die Beziehung des Philosophen zum erhabenen Gott her, er nennt diese das »Höhenwandeln der beflügelten Seele zu den Göttern, nachdem diese aus dem Bann der menschlichen Strebungen herausgetreten ist«. Damit finden wir einen Charakterzug der theologischen Dimension, und zwar das *Hohe*, das *Höhenwandeln*. Für Longinus ist das Erhabene als Medium der Erhebung der Seele zur Hochgestimmtheit Bedingung für die Gelungenheit des Kunstwerks, was er jedoch nur auf das Wortkunstwerk bezieht. Edmund Burke, der in seiner *Philosophischen Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (1757) auf die Schrift des Longinus aufbaut, legt sein Augenmerk auf die erschreckenden und schmerzverheißenden Ideen, jene Ideen, die in der Lage sind, das Gemüt in starke Bewegung zu versetzen. Das Erhabene bewirkt für Burke ein Erschauern, darin alle Bewegungen gehemmt sind und ein gewisser Grad von Schrecken ist. Für Burke ist allerdings das Erhabene noch frei von intellektueller Reflexion, es bezieht sich auf den menschlichen Instinkt oder Selbsterhaltungstrieb. Kant untersucht dann in seiner *Kritik der Urteilskraft* das Erhabene und kommt zu dem Schluß, daß das Erhabene ein paradoxes Zusammenfallen von Lust und Unlust ist. Der Einbildungskraft gelingt es nicht, die Gegenstände zu einer Form zusammenzufassen. Das Erhabene ist zweckwidrig für die Urteilskraft, es ist eine »Unform«. Für die Einbildungskraft kommt es so zu einer negativen Darstellung des Unendlichen. So finden wir drei weitere Grundzüge des Erhabenen: *paradoxe Wirkung*, *Überwältigung und Zweckwidrigkeit*. Ein Bogen läßt sich von hier bis in unsere Tage schlagen, etwa zu dem amerikanischen Maler B. Newman, der das Erhabene als »The Sublime ist Now« (Das Erhabene ist Jetzt) charakterisiert hat, oder zu dem französischen Philosophen J.F. Lyotard, für den das Erhabene das »Geschieht es?« ist. Nun, warum sich solange aufhalten mit dieser Begriffsgeschichte? Der Grund ist: In diesem Begriff liegt die theologische Dimension in ihrer Anonymität und natürlichen Weise vor und kann somit ideale Folie sein für ein rechtes Verständnis dieser Dimension. Inwiefern steht nun das Erhabene kontradiktorisch zum Schönen? Das Schöne ist gewissermaßen das, was sich mit der transzendenten Immanenz begnügt, es ist erfassbare Form, ist Harmonie und Gesetzmäßigkeit und Wohlgefügtheit.

Dem Erhabenen eignen Bilder wie Gebirge, Meer, Raubkatze und Kathedrale, dem Schönen hingegen Bilder wie Park, Seelandschaft und Stadt. Im Schönen ist alles gerronnene Form, es schmeichelt dem Menschen schon Auge und Hand. Hinter dem Schönen steht als Triebfeder die Kultur, hinter dem Erhabenen das letztlich Unintegrierbare des Religiösen. Das Schöne hat einen kurzen Weg zum Angenehmen. Das Erhabene steht nah am Schrecklichen. Das Erhabene streitet mit dem Schönen, aber um es wiederanzuschließen an den gemeinsamen Quell, und der heißt: Herrlichkeit. Auf dieser Grundlage erhellen sich die Bedingungen für eine positive theologische Dimension und die Frage, wie Mandelstam das Diktum »Christliche Kunst ist frei. Sie ist im vollen Wortsinn eine Kunst um der Kunst willen« aufstellen konnte. Dafür gilt es aber zunächst noch festzustellen, ob das Christentum der Kunst strukturell verwandte Wahrheiten lehrt.

Die zentrale Lehre des Christentums ist die Inkarnation. Diese Lehre kann jeder Künstler nachvollziehen, wenn er gewillt ist, denn das Kunstwerk, das durch ihn in die Welt kommt, ist ja auch eine Art Inkarnation. Dem vorausgeht die Empfänglichkeit für das Wort. Das marianische Fiat muß auch der Künstler auf seine Weise sprechen. Dann das Faktum der Kreuzigung: der Künstler muß mit seinem Helden, auch wenn dieser Held die Sprache sein sollte, ins Nichts hinabtauchen, er muß an die GRENZE kommen und den Willen des Werkes sich vollziehen lassen. Dann wird das Werk von Gott erweckt werden, mit den Wundmalen, die es sich auf seinem Weg zugezogen hat. Auch die Himmelfahrt läßt sich strukturell zeigen. Das Werk steigt nach der verherrlichenden Erweckung durch den Geist in den Himmel aller Werke auf. Und jetzt gilt – wie Eliot sagt –, daß jedes Werk, das zu den Bestehenden hinzukommt, die Kunst verändert. Und Pfingsten wäre dann die Tatsache, daß jedes echte Kunstwerk für die Universalität des Geistes zeugt. Eine Strukturähnlichkeit zwischen Christentum und Kunstwerk wäre also auszumachen. Nun, was gibt diese theologische Dimension, die wir jetzt vor allem als christliche befragen wollen, dem Kunstwerk? Die wichtigste Qualität, die das Christentum der Kunst schenkt, ist die Idee der Erlösung und damit die Qualität der Hoffnung. Diese Qualität verändert das Kunstwerk in seiner Fabel, gibt den vier aristotelischen Aufbauprinzipien eine neue Dimension. Anhand einiger Beispiele möchte ich Ihnen dieses zeigen.

Zunächst ein Beispiel des Inkognito der theologischen Dimension, aber als Präfiguration auf das Christliche zu, und zwar *König Ödipus* von Sophokles. Ödipus wird, wie wir uns erinnern – ich zeichne die Fabel kurz nach –, nachdem ihm die Knöchel durchbohrt worden sind, als Kind auf dem Berge Kitharion ausgesetzt, weil im Orakel Apollon dem Laios prophezeit hat, daß Ödipus seinen Vater umbringen und seine Mutter zur Frau nehmen wird. Hirten des Königs Polybos finden den Knaben und bringen ihn zu ihrem Herrn nach Korinth. Das kinderlose Ehepaar nimmt das Kind an Sohnes Statt an. Als Ödipus herangewachsen ist, befragt er das delphische Orakel, um sich Klarheit über seine Herkunft zu verschaffen. Der Spruch des Orakels lautet: Ödipus werde seinen Vater erschlagen und seine Mutter heiraten. Aus Furcht vor Erfüllung dieser Prophezeiung kehrt Ödipus nicht zu seinen vermeintlichen Eltern zurück. Auf dem Weg nach Phokis begegnet er an einer Wegenge dem Laios, seinem Vater. Beim Streit um die Durchfahrt erschlägt Ödipus unwissentlich seinen Vater. Weil Ödipus ein Rätsel der Sphinx löst,

erhält er als Dank die Königswürde und die Hand der verwitweten Königin. So heiratet er, ebenfalls unwissentlich, seine Mutter. Als nach langen Jahren in Theben eine Pest ausbricht, rät das delphische Orakel, den Mörder des Laios aufzufindig zu machen. Die vom König selbst geleitete Untersuchung enthüllt die schreckliche Wahrheit. Daraufhin erhängt sich Iokaste und Ödipus blendet sich und geht in die Verbannung. Soweit die Fabel des *König Ödipus*.

Worin liegt hier die theologische Dimension als Inkognito? Sie liegt in der überlebensgroßen, unsühnbaren Schuld, welche Ödipus aus Wahrheitsliebe selbst aufdeckt. Er achtet die Wahrheit mehr als seine Unversehrtheit und steht für eine Schuld ein, die die Götter über ihn verhängt haben, für die ihn kein menschliches Gericht zur Verantwortung ziehen würde, denn er ist unschuldig schuldig geworden. Sophokles gestaltet eine Tragödie, die nicht mit sich selbst ins Lot kommt, anders als etwa die *Orestie* des Aischylos, darin die Versammlung des Areopag schließlich ausgleichend wirkt. Die Wendung des Schicksals des Ödipus ist in der Immanenz der Polis nicht mehr möglich, aber auch nicht in der heidnischen Transzendenz der Götterwelt. Der Held übernimmt so etwas wie eine Erbschuld, doch ohne dessen Korrelat, die Vergebung durch Christus, kennen zu können. *König Ödipus* ist ein Beispiel dafür, wie die griechische Welt mit ihrer transzendenten Immanenz, dem Schönen, sich dem Thema des Erhabenen, also der explizit theologischen Dimension nähert, dem Reiß, der durch alle Immanenz – und eben auch durch die transzendente Immanenz des Schönen – geht.

Von hier aus zu einem Werk unserer Tage.

Ich meine das Filmkunstwerk *Nostalghia* des russischen Regisseurs Andrej Tarkowskij. Hier waltet ebenfalls die theologische Dimension der Erhabenheit als Abwesenheit, aber im Unterschied zu Sophokles' *König Ödipus* eine Abwesenheit mitten im Christentum. Der Dichter Gortschakow ist in Italien, um für ein Opernlibretto über den verstorbenen leibeigenen russischen Komponisten Pavel Sosnowskij Material zu sammeln. Doch Gortschakow geht nicht zielbewußt an seine Arbeit. Immer wieder wird er von Träumen, Bildern, Gedanken heimgesucht, die ihm solches unmöglich machen. Am Ort einstigen lebendigen Glaubens sind nur noch Ruinen, ehemals heilige Brunnen, zum touristischen Dampfbad verkommen, und geistesranke Gottsucher. In Domenico, dem Verrückten, kreuzt sich die Abwesenheit mit der Anwesenheit. Er ist die Parallelgestalt zu Gortschakow. Gortschakow fragt: »Was ist das, Glaube?« Die erotischen Avancen seiner Begleiterin interessieren ihn nicht. Das, was in ihm kämpft und Antwort sucht, wird im Spiel des Erotischen, das dem Seienden in der Welt für Augenblicke Ruhe schenken kann, nicht zur Ruhe kommen. »Was ist das, Glaube?« Die Verrücktheit Domenicos ist ihm unendlich sprechender. Domenico hat die Wahrheit dessen erkannt, was die Abwesenheit ist, was sie fordert und was ihr entgegenwirkt: das Opfer. So vollzieht Domenico an sich selbst das Brandopfer, während Gortschakow die Sinnstiftung, die Verwandlung von Abwesenheit in Anwesenheit durch das scheinbar sinnlose Ritual durchsteht: er geht durch den Brunnen der Heiligen Katharina mit brennender Kerze unter lebensbedrohenden Herzanfällen.

Die theologische Dimension in diesem Kunstwerk ist mehr als eindeutig. Der Film dreht sich um nichts weniger als um die Gottesfrage. Um den Gottsucher Gortschakow unmißverständlich vorzustellen, greift Tarkowskij sogar zu dem ge-

fährlichen Kunstgriff des *deus ex machina*. Über der Kirchenruine nehmen wir teil am Gespräch zwischen Engel und Gott. »Herr, du siehst doch, wie er betet, tu etwas für ihn«, sagt der Engel. »Was soll ich für ihn tun?« »Laß ihn deine Stimme hören!« »Weißt du, was geschieht, wenn er meine Stimme hören kann?« »Dann laß ihn deine Anwesenheit spüren!« »Ich bin doch die ganze Zeit bei ihm. Er ist es, der mich nicht wahrnimmt.« Die metaphysische Heimatlosigkeit Gortschakows koinzidiert mit seiner realen Heimatlosigkeit außerhalb Russlands, darum ist die Einstellung, mit der der Film endet, trefflicher Ausdruck für die Abwesenheit, darin der Held sich vorfindet: mit einem Hund in einer Pfütze liegend inmitten einer Kirchenruine, dahinein es schneit, stirbt er. Tarkowskij selbst hat zu diesem Film gesagt: »Das Wichtigste, was ein Mensch besitzt, ist sein ewig unruhiges Gewissen, das ihm nicht einfach in aller Gemütsruhe ein fettes Stück von diesem Leben verzehren läßt. In Gortschakows Charakter wollte ich noch einmal diesen besonderen, den besten Teilen der russischen Intelligenz schon eigenen Seelenzustand hervorheben, der verantwortungsbewußt, fremd aller Selbstzufriedenheit, voller Mitleid für die Unglücklichen der Welt ist und aufrichtig nach dem Glauben, der Güte und dem Idealen sucht.«

Diesen Beispielen der theologischen Dimension als Inkognito und als Abwesenheit möchte ich nun zwei Beispiele der theologischen Dimension als Anwesenheit zur Seite stellen. Und zwar zunächst wiederum ein Filmkunstwerk von A. Tarkowskij. Es handelt sich um sein Filmepos *Andrej Rubljow*. Tarkowskij zeichnet hier, wie er selber sagt, »das Wesen des poetischen Talentes dieses großen russischen Malers«. Um die theologische Dimension der Anwesenheit zu zeigen, kommt es nicht von ungefähr, daß Tarkowskij auf einen historischen Stoff zurückgreift, wenn er auch bemüht ist, das Genre des Historienbildes zu meiden. Dieser historische Stoff gibt ihm die Möglichkeit, in Bild und Rede theologisches Denkgut, religiöses Leben, geschichtliche Wirklichkeit und künstlerisches Werden zu zeigen. Wir schauen in eine andere Welt, da eine andere Zeit, und sind bereit, Situationen zu akzeptieren, die nach der Kategorie der Wahrscheinlichkeit gemacht sind. Heute würde ein solcher Film über einen derzeit lebenden monastischen Maler unweigerlich als Kitsch ausfallen, und zwar deshalb, weil der monastische Maler weder in der Kategorie der Wahrscheinlichkeit noch in jener der Notwendigkeit glaubhaft zu machen wäre. In *Andrej Rubljow* befragt Tarkowskij Theologie, Kunst und Staat. Und doch geht es um nichts anderes als um die innere Genesis des großen Künstlers. A. Rubljow als geistlicher Künstler muß, um zu seiner »Dreifaltigkeit« zu gelangen, an allen Aporien und Schmerzen seiner Zeit teilhaben. Er muß sie kennen, er muß sie aus seiner geistlichen Berufung heraus sogar tiefer kennen als seine weltlichen Zeitgenossen, tiefer kennen, weil er eine tiefere Antwort darauf hat. Tarkowskij spiegelt das Leben Rubljows darum nicht zufällig in zahlreichen Episoden seiner Epoche. Er webt den Künstler eng zusammen mit den Nöten seiner Zeit, ohne ihn jedoch der Zeit oder dem Zeitgeist zu unterwerfen. Der Film *Andrej Rubljow* zeigt, was die theologische Dimension im Ernstfall bei einem Kunstwerk und im Leben eines Künstlers bedeuten. Rubljow ist der entwaffnete Künstler und nicht der demiurgische, stolz seiner Inspiration folgende. Die theologische Dimension fordert seiner Kunst das Äußerste ab und befragt das Schöpfertum des Künstlers anders als alles, denn jener, der das Werk gutheißen, d. h. annehmen soll, heißt Gott. Tarkowskij

zeigt das Drama des Schöpferischen in der Seele Rubljows. Ähnlich wie in *Nostalghia* bedient er sich des Mittels der Parallelgestalt, und zwar in der Figur des Glockengießerjungen Boriska. Aus Nichtwissen, aus der völligen Losschälung heraus gelingt es dem Jungen, die große und schöne Glocke zu gießen. Als sie endlich fertig ist und vor dem Großfürsten, italienischen Gesandten und versammelten Volk zum Klingen gebracht wird, schwätzt der Staat, und das Volk, das die Fron der Arbeit abwirft, feiert. Indes, Boriska verschwindet in der Namenlosigkeit. Tarkowskij zeigt die Knechtsgestalt des wahren Künstlers, was – nebenbei bemerkt – eine weitere Strukturähnlichkeit zum Christentum ist. Und es ist kein Zufall, daß sich jetzt der Glockengießerjunge und Rubljow einsam am Rand des Geschehens finden und daß Rubljow sein Schweigegeflüster bricht und den Jungen tröstet, denn jetzt ist etwas zur Sprache gekommen. Die theologischen Tugenden Selbstlosigkeit und Nichtwissen vermittelt Tarkowskij uns auch als Tugenden des wahren Künstlers. Erst jetzt kann Rubljow seine »Dreifaltigkeit« malen. Die Novelle *Die Glocke* bildet gewissermaßen das Inbild der Genesis der »Dreifaltigkeit«. Tarkowskij malt in der Anwesenheit die Abwesenheit.

Ich möchte mich nun noch zwei Beispielen aus der Dichtkunst zuwenden. Zunächst einem Gedicht der deutschsprachigen Dichterin Nelly Sachs. Nelly Sachs wurde 1891 in Berlin geboren und ist 1970 in Stockholm gestorben. 1966 erhielt sie den Nobelpreis für Literatur. Als Jüdin mußte sie 1939 aus Deutschland fliehen. Seitdem lebte sie mit ihrer Mutter in Stockholm. Nelly Sachs ist eine religiöse Dichterin. An nachfolgendem Gedicht lassen sich einige Werte der theologischen Dimension verdeutlichen.

*Alles was auszieht aus Tod
hat sein Leben in unsichtbaren Figuren vollbracht*

Ein Licht über dem See.
Zeichen des Pfeils, eingegraben
in der Holzwand der Hütte –
schon schmerzt Auferstehung.

Eine Rotbrust voller Unruhe,
zirpend am Fenster –
an der Silbergrube
Skelett der Erde aufgeworfen –
ein Hund bellt darüber fort –

Aber der Zusammenhang
liegt eingerollt
in der Gebetskapsel eines Frommen,
dem die Scherben gekittet wurden
mit der Gnade Wundbalsam –

»Schon schmerzt Auferstehung«, hier ist die Verkennung, die *Harmatia*, die nach Wiedererkennung sucht. Mit diesem »schon schmerzt Auferstehung« hat die Dichterin eine Vision beschworen, die sich mittels einer sensualistischen Poesie nicht

mehr darstellen läßt. Die Autorin steht damit in einem explizit theologischen Kontext. Es zeigt sich, daß die positive theologische Dimension zu stehenden Metaphern neigt, einfach um die Sphäre des Religiösen zweifelsfrei hereinzuholen. Nelly Sachs aber konterkariert solch stehende Metaphern, um das Geronnene darin aufzulösen, mit einer Chiffren-Sprache, die keinen festen Anschauungsgrund mehr hat. Die positive religiöse Dimension ist gewissermaßen nur in den Heiligen Schriften und in der Liturgie fixiert. Darum sind die Einflüsse aus diesen Bereichen für positiv religiöse Autoren am stärksten. Schauen wir uns im vorliegenden Gedicht an, was hier entscheidend arbeitet, dann müssen wir sagen, es ist nicht die Sprache, nicht die Form, sondern die Vision. »Ein Hund bellt darüber fort«. Dies ist die Peripetie, die Wende des Gedichts, die überleitet zur Wiedererkennung, welche wiederum religiöses Sprachfeld sein muß, darin Chiffre und stehende Metapher des Religiösen zusammenfallen. Und so lautet die Wiedererkennung: »in der Gebetskapsel eines Frommen«. In der Katastrophe ist die Sprache des Religiösen dann ausschließlich da, so heißt es im letzten Vers »mit der Gnade Wundbalsam«. Die theologische Dimension bewirkt also bei diesem Beispiel aus der Dichtung das Arbeiten der Vision vor dem Arbeiten der Sprache und der Form, ferner die Verwendung von stehenden Metaphern des Religiösen sowie eine Pressung, Skelettierung der Form, dadurch, daß das Sujet des Gedichts das Numinose oder die göttliche Wirklichkeit ist. Nelly Sachs läßt sich in ihrer Vision von Bibel, Talmud und dem Sohar leiten. Das eröffnet einen großen und freien Ton.

Als letztes Beispiel für das Wirken der theologischen Dimension möchte ich Ihnen ein Gedicht des in Westeuropa inzwischen gutbekannten zeitgenössischen russischen Dichters Gennadij Ajgi vorstellen. Gennadij Ajgi ist 1934 in Tschuwaschien geboren und lebt heute in Moskau. Seit 1960 schreibt er – auf Anraten Pasternaks – russisch. In der damaligen Sowjetunion konnten nur vereinzelt Gedichte von ihm erscheinen. 1992 erschien in Moskau eine umfangreiche Gedichtsammlung. – War Nelly Sachs' Dichtung vor allem von dem Schicksal ihres jüdischen Volkes und der religiösen Dimension des Exils und des Martyriums geprägt, so ist Gennadij Ajgis Dichtung vornehmlich von dem geprägt, was man Seele und Stille nennen könnte. Dichtung ist ihm Arbeit an der Stille. Auch spüren wir durch seine Dichtung kaum eine positive Religion hindurch. Das klare Bewußtsein von der Stille und der Seele geben seiner Dichtung eine dem Taoismus, dem Schamanismus und dem Christentum nahestehende Prägung. Ich zitiere ein Gedicht aus Ajgis 1991 in Deutschland erschienenem Gedichtband *Aus Feldern Russland*.

Noch ein Liedchen für mich selbst

dies schlaf ich irgend-wo
 schon lange ohne land der ort wo ich bin
 doch trost – irgend-wo unterm schnee das brennholz
 schneesturm seit der zeit
 und auch ich nicht vonnöten
 freundschaft ist nun – mit ärmeln im eis
 schmilzt gegen holz blut mein schlaf:
 wie sich das aufsingt! mit eigenem schatten sich wiegend

als schmerz wie in der luft
 im sehnen nach den pfählen-in-dieser-welt-ob-gannuschkins
 mit unnützem sang sich wiegend
 im feld im sturm inmitten der flocken-wesen
 mit gespaltener stirn
 in die welt hinaus sich singend! – für den HERRN
 verlesend
 unterm schnee
 das holz

(Deutsch von F. Ph. Ingold)

Hier arbeitet die theologische Dimension, indem sie den Text entgrenzt und den Raum entleert, damit die Gestalten des Raums – und das sind Naturdinge und Menschen – in eben diesem Raum jungfräulich erblühen können. Die Sprache arbeitet vor allem als Grammatik. Sie verwendet weder Chiffre noch Metapher, sondern nur den nackten Wortkörper, d. h. die theologische Dimension erschafft eine *arte poe-
 vera* in der Poesie. Die äußerste und dünnste Schicht des Wortes: die Bedeutung, wird zum eigentlichen Feld, um das Wort der Bedeutung zu entreißen, es ursprünglich wiederzugewinnen. Ajgi verwendet die Flächendimension der Sprache und verzichtet auf jegliche Erzählstruktur. Er entzieht seine Wahrnehmung den Raum- und Zeitwahrnehmungsmaschinen, um ein Anderes zur Geltung zu bringen. So wird dem Autor die Arbeit an der Stille, an der Poesie, eine Art sakrale Handlung, und es kommt zu einer den Text grundierenden Gebetshaltung.

Mit meinen Beispielen zum Abschluß kommend, werde ich kurz die theologische Dimension im obigen Gedicht mit Hilfe der aristotelischen Kategorien betrachten, da darin, man kann sagen, die grundsätzlich andere Situiertheit eines Kunstwerks mit explizit theologischer Dimension aufscheint. »dies schlaf ich irgend-wo/schon lange ohne land der ort wo ich bin/doch trost«, hiermit sind die zwei Welten aufgezeigt, dazwischen die Verkennung sich ausstreckt: »ohne land/doch trost«, das kann nur die religiöse Sphäre bezeichnen. In »schneesturm seit der zeit/und auch ich nicht vonnöten« findet sich die Peripetie. In der Wiedererkennung wird das Eingangsthema noch einmal gewandelt aufgenommen, dort heißt es: »mit gespaltener stirn in die welt hinaus sich singend!« So wird wiederum deutlich, daß es sich um ein religiöses Thema handelt, denn es gibt ein Außerhalb der Welt, es gibt die in zwei Welten gespaltene Stirn. Grundlage dieser Haltung ist offenkundig nicht pagane Weltfrömmigkeit. Schließlich wird die theologische Dimension selbst benannt, wo es heißt »für den HERRN«. Jetzt befinden wir uns auch schon in der Katastrophe und gleichzeitig in der theologischen Dimension der Hoffnung: »für den HERRN/verlesend/unterm schnee/das holz«. Wobei Holz für Schlichtheit und Stille steht, gleichzeitig für das Hoffnungszeichen des Kreuzes.

Nach diesen vier Beispielen von Kunstwerken, darin ich eine explizit theologische Dimension feststelle, und der theologischen Dimension des Inkognito bei Sophokles' *König Ödipus* möchte ich auf die Frage zurückkommen: Kann es denn ein Kunstwerk ohne theologische Dimension geben? Dazu verlohnt ein kurzer Ausflug zu dem russischen Priester, Mathematiker und Philosophen Pavel Florenskij. Florenskij untersucht in seinem Werk *Die Ikonostase* die Ikone als Bild des

göttlichen Urbildes. Er kommt darin – auch wenn er an der Substanztheologie und den aristotelischen Kategorien wie Stoff und Form festhält – zu der, wie ich meine, durchaus treffenden Unterscheidung zwischen dem Werk, das von unten, aus dem Willen, aus dem Linearen kommt, und jenem, das sich wie Tau vom Himmel auf die Erde senkt. Bei ihm heißt es: »Der Künstler irrt sich und führt in die Irre, wenn er unter dem Vorwand der Kunst alles *das* gibt, was in ihm erstebt bei der ihn erhebenden Inspiration, sofern dies nur die Bilder des Aufstiegs sind. Wir brauchen seine vormorgendlichen Träume (nicht die des Vorschlafs), die die Kühle des ewigen Azurs bringen, während jenes andere Psychologismus ist und Rohstoff, wie stark sie auch wirken und wie raffiniert und geschmackvoll sie ausgearbeitet sein mögen. Wenn man sich in sie vertieft, so sind sie am Kriterium der Zeit leicht auseinanderzuhalten: die Kunst des Abstiegs, so unzusammenhängend sie motiviert sein mag, ist ausgesprochen *teleologisch*, ist ein *Kristall der Zeit im imaginären Raum*; im Gegensatz dazu ist die Kunst des Aufstiegs selbst bei starker Verknüpfung der Motivierungen *mechanisch* strukturiert, entsprechend der Zeit, von der sie ausgegangen ist.« Eine Kunst ohne theologische Dimension bildet einen Naturalismus, der sich die Formen der Kunst nur leiht, sie aber unmöglich sein kann. Dieser Naturalismus ist es, der den Zeitgeschmack befriedigt, ja, ihm sogar eigentlich entspricht, denn der Zeitgeschmack ist zumeist auf Spiegelung seiner normativen Illusionen aus. Ihm gefällt das Werk, das nicht gefährdet, sondern bestätigt. Florenskij drückt das so aus: »Von der Wirklichkeit ins Imaginäre gehend, gibt der Naturalismus ein imaginäres Bild des Wirklichen, ein banales Ebenbild des alltäglichen Lebens; die umgekehrte Kunst aber ... verkörpert in wirklichen Bildern eine andere Erfahrung«. Und vom Werk, das sich aus der Höhe herabsenkt, heißt es bei ihm: »Im künstlerischen Schaffen wird die Seele einer niederen Welt entrückt und steigt in eine höhere auf. Dort nährt sie sich ohne Bilder in der Betrachtung des Wesens der höheren Welt, erfühlt die Noumena der Dinge und steigt, wenn sie gesättigt, schwanger mit Wissen, wieder in die niedere Welt hinab. Und hier, auf diesem Weg nach unten, wird an der Grenze, wo sie in das Niedere eintritt, das was sie geistig errungen hat, in symbolische Bilder gekleidet, in eben jene Bilder, die ein Kunstwerk ergeben, wenn man sie fixiert.« Dieser Auf- und Abstieg beim Werden des Kunstwerks ist ein Vorgang, der durchaus strukturverwandt ist mit Opfer und Wandlung im liturgischen Fest. Strenggesehen läßt sich behaupten, es gibt kein wahres Kunstwerk, das nicht diese Struktur der Wandlung aufzeigt. So kann man sagen – ohne die Kunst theologisch vereinnahmen zu wollen –, daß die theologische Dimension jedem Kunstwerk, das wirklich eines ist, inhärent sein muß und es auch ist. Unsere Betrachtung wollte sich aber nicht so sehr der allgemeinen als vielmehr der explizit theologischen Dimension widmen. Darum möchte ich abschließend einige der Gefahren und Vertauschungen aufzeigen, denen ein Künstler, der eine theologische Position einnimmt, und dessen werdendes Werk ausgesetzt sind.

Die theologische Position beinhaltet eine klare Referenzialität, eine Referenzialität, die in einer tradierten religiösen Sprache fixiert ist. Diese Tatsache führt den Autor einerseits an die Grenze des Sagbaren, aber kann ihn andererseits auch verleiten, die Spracharbeit zu vernachlässigen und sich in der fixierten Sprache zu bewegen in dem Glauben, so seinem Sujet besser entsprechen zu können. Für ein rein religiöses Begehren – für das Gebet etwa – ist solch fixiertes Sprechen hinreichend,

aber für das Begehren der Sprache nicht. Hier sehen wir, warum die natürliche Folie für ein religiös-ästhetisches Sprechen nicht eine theologische Kategorie sein kann, sondern nur die ästhetische des »Erhabenen«, welche wir eingangs darum näher untersucht haben. Eine an der theologischen Kategorie orientierte ästhetische Position neigt ferner dazu, eine abgeschlossene Interpretation zu liefern, d. h. den Leser nicht in die Würde der Autorschaft zu versetzen. Damit geht einher die Verwechslungen der Redeformen. Statt »Stimme und Gestalt« des Textes bietet der Autor Homilie und Erbauung. Als weiterer Gefahrenpunkt, der zur Verkennung der Eigenforderung des Ästhetischen führt, kann der pastorale Wunsch des Trostspendens gelten. Wir hören dann die Rede vom Trost, statt daß wir in der gesammelten Wirklichkeit eines Werkes jene Wahrheit finden, die tröstet. Mit T.S. Eliot kann man das zusammenfassend so ausdrücken: »Es gibt eine Art von Dichtung ..., die aus einem besonderen religiösen Bewußtsein hervorgeht, ohne daß dieses mit dem allgemeinen künstlerischen Bewußtsein, das wir bei einem großen Dichter erwarten, verbunden sein muß.« Und an anderer Stelle zeigt T.S. Eliot, was von religiösen Dichtern, die auch große religiöse Dichter sind, zu erwarten ist: daß sie »in dem Sinne wie Dante, Corneille oder Racine, die selbst in solchen Stücken, die keine ausgesprochen christlichen Themen behandeln, große christliche religiöse Dichter sind«.

Ich möchte meine Überlegungen beschließen mit einem Ausblick auf Chance und Wirklichkeit der explizit theologischen Dimension im Kunstwerk heute. In einer Zeit tiefer religiöser Entfremdung und existierend auf den Scherben, die Surrogat-Religionen des Christentums wie Marxismus und technologische Fortschrittsreligion oder hedonistische Haltungen des Kapitalismus in unserer Welt hinterlassen haben, hat die Kunst, schon früh die Verheerungen erkennend, sich nach ihrer spirituellen Dimension zurückgesehnt und hat diese unter dem Topos der »Erhabenen« versucht zu ergreifen. Nichtsdestotrotz gibt es starke sich in reiner Immanenz begnügende Strömungen in der zeitgenössischen Kunst, solche, die das Sein für formale Natur nehmen – wohl zu unterscheiden von Strömungen des eingangs erwähnten – ich möchte sagen – eschatologisch begründeten notwendigen Paradigmenwechsels –, so daß Eliot sagen kann: »die moderne zeitgenössische Literatur weiß einfach nichts von der Bedeutung des übernatürlichen Lebens und kann sein Primat einfach nicht verstehen.«

Was übrig bleibt, wenn Kunst allen Ernstes ohne dieses Primat auskommen will, haben wir gesehen. Man kann verkürzend sagen, es bleibt nur ein soziologischer Aspekt übrig, ein Aspekt, der nurmehr Spiel der Immanenz ist. Darum gilt es, die theologische Dimension neu zu gewinnen. Doch solch Neugewinnung wird das genaue Gegenteil von der Rückkehr zu irgendeiner Innerlichkeit sein; sie ereignet sich vielmehr in dem, was als das »Außen« Gottes bezeichnet werden kann. Der Sinn einer solchen Kunst kann, nachdem die Kunst Selbständigkeit errungen hat, nicht mehr darin bestehen, Angestellte einer Theologie zu sein und den Glauben zu illustrieren – wiewohl sie dies in ihren großen religiösen Vertretern auch nie getan hat. Aber eingedenk der religiösen Krise, die in Wahrheit nur eine Standortveränderung des Religiösen ist – denn dieses mußte und muß sich aus der Zeit- und Seinskontrolle durch die zur Technik hypostasierte Metaphysik, insoweit sie Metaphysik der Natur war, befreien –, ist der Glaube aufgerufen, sich mehr denn je über

die ästhetischen Kategorien Gedanken zu machen und sich vor einem möglichen ästhetischen Analphabetismus zu bewahren, sofern er mehr als Tendenzkunst hervorbringen will. Auch Kunst mit explizit theologischer Dimension kann sich nicht aus der Geschichte der Kunst suspendieren, sondern muß, um echt zu sein, diese so ernst wie möglich nehmen und darf darum nicht danach streben – um mit dem zeitgenössischen schweizer Maler Helmut Federle zu sprechen –, »Bilder des Glaubens zu machen, sondern soll danach streben, Bilder zu machen, die der Glaube annehmen kann«, denn bei einem wirklich religiösen Künstler kommt das Geistliche zum Kunstwerk gewissermaßen von selbst hinzu. Ein solcher Künstler weiß, daß er nicht jenseits der ästhetischen Kategorien suchen kann. Und die ästhetischen Kategorien sind solche des Werkes.

ERICH KOCK · KÖLN

Ankommen, wo wir aufgebrochen: Josef Pieper

In seinem letzten Lebensjahr begann der Philosoph Josef Pieper zu verstummen. Der so fesselnd zu erzählen, so klarsichtig und zupackend zu formulieren wußte, zog sich ins Schweigen zurück. Jedenfalls sprach er fast nichts mehr, ließ sich aber das eine oder andere vorlesen. Auch sein sprungbereiter, mitunter grimmiger Humor ließ sich nicht mehr vernehmen. Dabei blieb Josef Pieper bis in seine letzten Tage präsent. Doch seine Lebenskraft »rann aus«. Das Gebet begleitete ihn. Und wenn er auch die Besucher der letzten Monate mit ins Schweigen zog, so betete er wortlos mit ihnen. Als Leo van der Giet, einer von ihnen, ihn fragte, ob er ihm den Rosenkranz vorbeten solle, antwortete er: »Ja, tun Sie das nur.« Damit das lateinische Sündenbekenntnis zur Hand war, ließ er das *Confiteor* aus einem alten »Schott«-Meßbuch vergrößern und auf eine Tafel kleben, damit er es mit dem Gemeindepfarrer lateinisch beten könne. Regelmäßig wiederholte Pieper das Gebet seines großen Gewährsmannes Thomas von Aquin *Adoro Te devote latens Deitas*. Auf seinem Totenzettel, dessen Text er zehn Jahre vor seinem Sterben testamentarisch festlegte, stehen diese Zeilen oben. So hat man von seinem Ende diese beiden Tatsachen festzuhalten: er schwieg, und er betete.