

Thomas Erne

## **Ähnlich und doch anders.**

### **Zum Verhältnis von Kirche und Kunst**

#### 1. Vorbemerkung<sup>1</sup>

“Wo finden wir Alexander Jawlenskys Kopfkronen? Wo Emil Nolde's Abendmahl? Wo Ernst Barlachs Singende Mönche? Wo Max Beckmanns Kreuzabnahme? ... Wo Kasimir Malewitschs Weißes Kreuz auf weißem Grund? Wo Barnett Newmanns Kreuzwegstationen? Wo Arnulf Rainers Kreuze? Wo Werner Knaupps Kreuzfixe? In den Kirchen? Nein. Wir finden sie in den Museen ...”<sup>2</sup>. Aber auch wenn sich in der Moderne “Kunst und Kirche voneinander entfremdet haben” sollten und es einen “Exodus der bildenden Kunst der Moderne aus den Kirchengebäuden”<sup>3</sup> gegeben hat, ist das in einer ausdifferenzierten Gesellschaft noch kein dramatischer Befund. Eine geklärte Mehrdimensionalität der modernen Kultur könnte auch einen Gewinn an Möglichkeiten mit sich bringen.

Schwierig wird es offenbar aber dadurch, dass die Abgrenzung verschiedener Dimensionen der Kultur nicht trennscharf gelingen will. Der Kunst, so Roters, ist nämlich nur die Kirche, nicht der Glaube abhandeln gekommen. Religiöse Themen in den Werken zeitgenössischer Künstler sind daher kein Zufall. Die moderne Kunst scheint in ihrem Kern religiös bestimmt zu sein. Deshalb lädt Kunst zur “ästhetischen Andacht” ein. Und das Museum ist kein Sicherheitscontainer mehr, sondern ein “zeitgenössischer Kultort, der Ähnlichkeit aufweist mit kirchlich-christlichen Ritualen und Liturgien”<sup>4</sup>.

In der Tat ist Verhältnis zwischen Kirche und moderner Kunst voller Verdachtsmomente. Nicht nur Äußerlichkeiten, etwa die Zitate antiker Tempelbauarchitektur in der Neuen Staatsgalerie in Stuttgart, erwecken den Anschein, die Kirche sei durch Kunst ersetzbar. Denn die Kunst erweitert sich in der Moderne zur Lebenskunst, zur ästhetischen Daseinsform, die beansprucht, so wie die Religion, das ganze Leben zu rechtfertigen. Was also leistet die Kirche, was im Museum nicht auch, vielleicht sogar besser gelänge?

Der Eindruck, die lebenspraktische Gestaltungskraft der Kirche ließe sich verlustfrei in eine ästhetische Daseinskunst überführen, könnte sich aber auch einer vorschnellen Deutung geistesgeschichtlicher Befunde verdanken. Ich möchte deshalb den Vorschlag machen, das Verhältnis von Kirche und Kunst weder als Diastase noch als eine kulturtheologische Vermittlung zu begreifen, sondern als einen Fall von Familienähnlichkeiten. Es könnte doch sein, dass vieles ähnlich ist im Verhältnis von Kirche und Kunst, ähnlich und doch anders.

“Familienähnlichkeiten” ist eine Metapher, die Ludwig Wittgenstein einführt, um Beziehungen zu beschreiben, die logisch oder substanziell nichts gemeinsam haben und die doch irgendwie zusammengehören. Kunst wird nicht dadurch religiös, dass sie sich christlicher Symbole bedient. Die Religion wird nicht dadurch zur Kunst, dass sie religiösen Sinn in Zeichen darstellt. Und doch haben beide irgendetwas gemeinsam. Familienähnlichkeiten - darauf legt Wittgenstein den größten Wert - erschließen sich nicht der begrifflichen Herleitung. Es sind keine logische Gemeinsamkeiten. Sie erschließen sich dem Schauen, nicht dem Denken.

Meine Ausgangsthese für das Verhältnis von Kirche und Kunst möchte ich kurz umreißen. Kirche und Kunst haben es mit der Darstellung von Sinn in Zeichen, Symbolen, Gleichnissen und Bildern zu tun. Beide sind deshalb auch mit einem Konflikt konfrontiert, der sich mit der zeichenhaften Darstellung von Sinn einstellt. Damit ein Ausdruck lebendig bleibt, müssen alte Formen immer wieder abgelöst und abgebaut und neue Formen entwickelt und aufgebaut werden. “Formzerstörung und Formaufbau”<sup>5</sup> ist nach Ernst Cassirer die Formel für einen Grundkonflikt in kulturellen Symbolwelten, der in der Religion und in der Kunst in gesteigerter Bewusstheit dargestellt und bearbeitet wird. Darin sind sich Kirche und Kunst also ähnlich.

Aber während die Kunst dazu neigt diesen Konflikt zu besänftigen und zu beschwichtigen, kann die Kirche von ihrem Zentrum her, dem Kreuz, die Gebrochenheit ihrer Darstellungsmedien nicht harmonisieren - und sie sollte das auch nicht wollen. Darin sind Kirche und Kunst voneinander unterschieden.

---

<sup>1</sup> Gekürzte Fassung meiner Tübinger Antrittsvorlesung am Aschermittwoch, den 13. Februar 2002.

<sup>2</sup> E. Roters, Die Bildwelt der Kunst als Herausforderung der Kirche, in: R. Beck/R. Volp/G. Schmirber (Hrsg.), Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984, 13-24.

<sup>3</sup> Inken Mädler, Kirche und bildende Kunst der Moderne, Tübingen 1997, 7.

<sup>4</sup> Susanne Natrup, Ästhetische Andacht. Das postmoderne Kunstmuseum als Ort individualisierter und impliziter Religion, in: J. Herrmann/A. Mertin/E. Valtink (Hrsg.), Die Gegenwart der Kunst in der Kunst der Gegenwart. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998, 74.

<sup>5</sup> Zur Herkunft der Formel von “Formzerstörung und Formaufbau” aus E. Cassirers Kulturphilosophie und ihrer religionsphilosophischen Bedeutung, vgl. M. Moxter, Formzerstörung und Formaufbau: Zur Unterscheidung von Mythos und Religion bei Ernst Cassirer, in: M. Jung/M. Moxter/Th. Schmidt (Hrsg.), Religionsphilosophie, Würzburg 2000, 165-181.

Mit Kunst meine ich die ungegenständliche Malerei unserer Zeit, die sich im Unterschied zur abbildenden Malerei der Vergangenheit nicht als Vergegenwärtigung von etwas, sondern als ihre eigene Gegenwart versteht. Und mit Kirche meine ich einerseits die christlichen Symbole, Gottesdienstformen und äußere Zeichen, die sich als christlich verstehen und so auch von anderen verstanden werden, die aber andererseits auf ein inneres unsichtbares Zentrum bezogen sind, das in diesen äußeren sichtbaren Formen nicht aufgeht.

## **2. Riss oder Rundung. Musils Beschreibung des modernen Lebensgefühls.**

In Roberts Musils Romantorso "Der Mann ohne Eigenschaften" geht die Hauptfigur Ulrich im Kapitel "Heimweg"<sup>6</sup> von einer festlichen Einladung durch die nächtliche Stadt nach Hause. Auf diesem "Heimweg" erinnert sich Ulrich an seine Kindheit, an die überschaubaren Verhältnissen auf dem Lande, wo die Wiederkehr des Gleichen jedesmal als ein neues Ereignis erlebt wird und deshalb die Götter noch bei den Menschen wohnen. Ein Heimweg ganz anderer Art zeichnet sich ab in das, was nach Ernst Bloch "allen in der Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat."<sup>7</sup>

Doch die Regression misslingt. Die Sehnsucht nach dem Lande bleibt ungestillt. Ulrich ist zu sehr Stadtmensch. "In der Stadt," sagt er, "wo es tausendmal so viele Erlebnisse gibt, ist man nicht mehr imstande, sie in Beziehung zu sich zu bringen"<sup>8</sup>. Aber im Verlust schärft sich der Blick für das Verlorene. Deshalb entdeckt Ulrich aus der Distanz das Konstruktionsprinzip des einfachen Lebens, in das er nicht mehr zurückfindet. "Es ist eine Art perspektivischer Verkürzung des Verstandes"<sup>9</sup>, meint Ulrich. Sie macht den meisten Menschen ein Dasein in Glück und Frieden möglich.

Gelingendes Leben ist eine Frage der Perspektive. Das Kleine groß und das Große klein, die private Welt in den Vordergrund und alles andere in den Hintergrund zu setzen, das ist die Ordnungsleistung, die Ulrich nicht mehr in genügendem Maße erbringt. Aber gerade deshalb begreift er ihr Geheimnis. Wie kann es gelingen, einem fragmentierten Leben den Schein von Ganzheit abzugewinnen? "Die meisten Menschen", sagt Ulrich, "sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler"<sup>10</sup>. Sie ordnen ihr Leben, indem sie ihre widersprüchlichen Erfahrungen mit einem erzählerischen roten Faden durchschießen. Der Kunstgriff liegt dabei in den unscheinbaren temporalen Verknüpfungen. Sie bringen die disparaten Ereignisse in ein ordentliches Nacheinander und geben ihnen den Anschein der Notwendigkeit. Aus Fragmenten wird so ein Ganzes, aus Erlebnissen ein Lebenslauf.

Doch das Bindemittel, das "primitiv Epische"<sup>11</sup>, kann brüchig werden. Dann fallen die Bilder aus der Fassung und das Dasein verliert seine Rundung. Die Ganzheit zerlegt sich in eine perspektivische Vielfalt. Es gibt dann nicht mehr die Sprache, sondern Sprachen, nicht mehr eine Welt, sondern Welten, nicht mehr eine Kultur, sondern Kulturen. Es ist ein Leben im Plural.

Was Musil in seinem Roman 1930 so plastisch und prägnant beschreibt, ist inzwischen ein soziologischer Gemeinplatz. Wir leben in einer ausdifferenzierten Gesellschaft, in der wir den Gewinn an Möglichkeiten mit dem Verlust an überkommenen Ordnungen bezahlen. Das moderne Lebensgefühl lässt sich durch einen Mangel an Tiefe, an selbstverständlichen Gewissheiten charakterisieren: "Wertordnungen und Sinnbestände sind nicht mehr gemeinsamer Besitz aller Gesellschaftsmitglieder."<sup>12</sup> Gleichwohl nimmt die Sinnkrise der Moderne nicht die dramatischen Formen an, die man angesichts des Verlusts eines gemeinsamen Fundaments erwarten könnte. Offenbar gelingt es der überwiegenden Zahl der Menschen, auch unter den Bedingungen ausdifferenzierter Lebensverhältnisse, die Ordnungsleistung zu erbringen, die Ulrich, dem Mann ohne Eigenschaften, abhanden gekommen sind. Sie beherrschen die Kunst eine Stimmigkeit im Kleinen zu erzeugen und trotz Globalisierung wie in einem Dorf zu leben. Es sind quasi autonomen Sinngemeinschaften, in denen man sich inmitten der neuen Unübersichtlichkeit als Herr im eigenen Hause fühlen kann.

## **3. Die Rolle von Kunst und Kirche?**

---

<sup>6</sup> Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, hrsg. v. Adolf Frisé. Hamburg 1978, 647-654. Ulrich kommt von einer Abendeinladung bei Arnheim, einem ästhetisch gebildeten, preußischen Großindustriellen, der Walter Rathenau nachgebildet ist, vgl. Karl Corino, Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten. Hamburg 1988, 12.

<sup>7</sup> Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung. Gesamtausgabe Bd. 5. Frankfurt a. M. 1977, 1628.

<sup>8</sup> Robert Musil, a. a. O. 649.

<sup>9</sup> Robert Musil, a. a. O. 648.

<sup>10</sup> Robert Musil, a. a. O. 650.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> P. Berger/T. Luckmann, Modernität, Pluralismus und Sinnkrise, Gütersloh 1995, 32.

Welche Rolle spielt die Kunst, welche die Kirche in der Transformation einer traditionellen in eine posttraditionale Gesellschaft, die mit der Szene aus Musils Jahrhundertroman angedeutet ist?

a) Formzerstörung und Formaufbau in der Kirche

Kirchen sind Orte der Geborgenheit, der vertrauten Traditionen und erwartungssicheren Ordnungen. Die Liturgie des Gottesdienstes, die Auslegung der Bibel in der Predigt tradiert einen Erzählzusammenhang, der identitätsstiftend ist in den Wechselfällen des Lebens und der das alltägliche Handeln orientiert. Kirche wird deshalb auch von konservativen Vertretern der Sozialtheorie als Kandidat für die religiöse Daseinsrundung gehandelt. Der Überzeugungskraft ihrer identitätsstiftenden Symbole könnte es gelingen, die "explosiven Gehalte der Moderne ... kompensatorisch zu befrieden"<sup>13</sup>. Schon Ernst Troeltsch gebrauchte das Bild einer "elastisch gemachten Volkskirche"<sup>14</sup>, die für die Vernetzung von unterschiedlichen Glaubens- und Lebensformen Sorge trägt. Wenn schon nicht mehr alle in *einer* Welt leben, dann wenigstens in einer "Welt der Welten"<sup>15</sup> - und nicht jeder nur in seiner Welt.

Aber das ist nur die halbe Wahrheit. Der Erzählzusammenhang von Liturgie und Predigt bringt nicht nur das Ganze des menschlichen Daseins in einen Gesamtzusammenhang, der Anfang und Ende, das Höchste und das Niedrigste zusammensetzt. Im Zentrum der christlichen Kirche steht das Kreuz. Deshalb sind die christlichen Symbole nicht nur identitätsstiftend, sondern auch identitätskritisch. Die sichtbaren Formen der Liturgie, der christlichen Gemeinschaft, kurz, des christlichen Lebens, sie sind zugleich im Kern gebrochen, durchsetzt von Negativität. Die Kritik aller Bilder ins Bild gesetzt, so charakterisiert Adorno<sup>16</sup> das Kreuz in seiner Kierkegaardinterpretation. Die Identität, die der christliche Glaube stiftet, die Traditionen, in denen er sich ausdrückt und die Lebensformen, die er inspiriert, sie werden deshalb in der christlichen Kirche nicht nur gepflegt und geachtet, sondern auch und zugleich am Kreuz gewendet. Denn "perspektivische Verkürzungen" entwickelt auch der Glaube, etwa Insidermentalitäten oder die Verfestigung einst lebendiger Rituale. Solche erstarrten Formen werden im Zentrum des christlichen Glaubens mit ihrer Auflösung konfrontiert.

b) Formzerstörung und Formaufbau in der Kunst

"Formaufbau und Formzerstörung" bezieht sich auf Sinnbilder, in denen sich der christliche Glaube artikuliert, durch die er lebenspraktisch wirkt und die er, in ein und demselben geistigen Akt<sup>17</sup>, immer wieder überschreitet. Solche Gebrochenheit der Darstellung wird aber auch der modernen Kunst zugeschrieben. Im Anschluss an Hegels These vom Ende der Kunst - Kunst ist nicht mehr die sinnliche Erscheinungsform des Absoluten. Sie ist nur noch Hinweis auf eine Wahrheit, über die sie nicht mehr verfügt<sup>18</sup> - wird argumentiert, die moderne Kunst habe in ihren radikalen und ästhetisch konsequenten Spielarten geradezu die Negation des Bildes zum Prinzip ihrer Darstellungen gemacht. In dieser Gebrochenheit ließen sich die ästhetischen Folgen des Christentums identifizieren. Sie lägen in der Erweiterung des antiken Kanons des Darstellungswürdigen durch die Kategorie des Hässlichen<sup>19</sup>. Ein solches Ideal von Schönheit, das Hässlichkeit in sich aufnimmt, sei im Anschluss an Hamann und Hegel, "nicht nur inhaltlich, sondern auch formal christlich bestimmt"<sup>20</sup>. Nicht nur Philosophen wie Theodor Adorno, sondern auch Theologen wie Joachim Ringleben sehen deshalb in einem "negativitätsthroughsetzten Ideal" von Schönheit, das seinen eigenen Widerspruch, das Hässliche, Quälende und Verzweifelte in sich aufgenommen habe, den implizit christologischen Kern moderner Kunst.

Aber das ist noch nicht alles. Die Kunst in der Moderne ist nicht nur Kunst der Avantgarde, sondern auch populäre Kunst. Sie ist deshalb nicht nur an den Rissen des Daseins beteiligt, sondern auch an seiner Rundung. In ihren komplexen Werken destabilisiert sie unwahre Identitäten und in ihren populären Formen ist sie zugleich offen für die Darstellung lebensweltlicher Selbstverständlichkeit. Einerseits windet sie die Blicke heraus aus

<sup>13</sup> J. Habermas, Die neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften V, Frankfurt a. M. 1985, 45.

<sup>14</sup> E. Toeltsch, Die Kirche im Leben der Gegenwart, GS II, Aalen <sup>4</sup>1981, 105.

<sup>15</sup> H. Blumenberg, Wirklichkeiten in denen wir leben, Stuttgart 1986, 3.

<sup>16</sup> Die zentrale Stelle lautet: "Die originäre Erfahrung des Christentums bleibt danach für Kierkegaard ans Bild gebunden ... Es [das Kreuz] hebt alle Kunst auf, ist >in künstlerischer Hinsicht unbedeutend< und dennoch selber Bild" (Th. W. Adorno, Kierkegaard, Frankfurt a. M. 1974, 237f.).

<sup>17</sup> Vgl. E. Cassirer, Zur Metaphysik der symbolischen Formen. Nachgelassene Manuskripte und Texte Bd. 1, hrsg. v. J. Krois/O. Schwemmer, Hamburg 1995, 19.

<sup>18</sup> Vgl. D. Henrich, Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel), in: W. Iser (Hg.) Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Poetik und Hermeneutik Bd. 2, München 1966, 11-32.

<sup>19</sup> Vgl. H.- R. Jauß, Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur, in: H.-R. Jauß (Hrsg.), Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik Bd. 3, München 1968, 143-168.

<sup>20</sup> Joachim Ringleben, Dornenkrone und Purpurmantel. Zu Bildern von Grünewald bis Paul Klee. Frankfurt a. M. 1996, S. 15. Zur theologischen Interpretation von Schönheit, vgl. Matthias Zeindler, Gott und das Schöne. Studien zur Theologie der Schönheit, Göttingen 1993.

gewohnten Sichtweisen und arbeitet der perspektivischen Verkürzung entgegen. Andererseits ist sie als triviale Kunst in hohem Maße identitätsstiftend. Die Kunst der Avantgarde sucht das Offene, wo sie nicht mehr Abbild der Natur ist, sondern als Wirklichkeit ganz eigener Art aufsteht. Die populäre Kunst dagegen ist zirkulär. Sie überschreitet Grenzen nur, um sie zu sichern. Der kalkulierte Tabubruch, den es auch in der Lindenstraße um der Spannung willen gibt, dient letztlich dazu, so Robert Musil, dass "das Ganze am Ende seine ordentliche glatte Rundung erfährt"<sup>21</sup>.

#### 4. Christologischer Kern oder reine Bedeutsamkeit der Kunst?

"Sag nicht: Es muss 'Kirche' und 'Kunst' etwas gemeinsam sein, sonst hießen beide nicht 'Kultur', sondern schau, ob ihnen etwas gemeinsam ist. Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nichts sehen, was allen gemeinsam ist, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften sehen. Wie gesagt: denk nicht, schau."<sup>22</sup> Anschauungsmöglichkeiten bietet etwa das Werk des Malers Arnulf Rainer, der sich intensiv mit dem Kreuzmotiv auseinandergesetzt hat, so in dem Zyklus "Selbstkruzifikationen", Photos des Künstlers, die Rainer mit Ölkreide in Kreuzform übermalte ("Kruzifikation" 1973), oder in seinem Grünewaldzyklus von 1984-1989, in dem er Motive von Matthias Grünewald überarbeitete.

Arnulf Rainer sagt in einem Interview, dass die Wahl des Kreuzmotivs nur Ausdruck seiner Phantasielosigkeit sei: "Aus Verlegenheit, als Einstieg greife ich dann anfangs zu diesem Bildzeichen."<sup>23</sup> Die provokante Abgrenzung des Künstlers von der christlichen Religion, deren Symbole er verwendet, bringt das Selbstverständnis der modernen Kunst zum Ausdruck. Sie ist eine eigenständige, von Religion wie von anderen Symbolwelten prägnant unterschiedene Dimension der Kultur. Sie hat es zu tun mit Zeichen als Zeichen, Farbe als Farbe, Form als Form. Der Künstler sieht deshalb im Kreuz ein Bildzeichen - und weiter nichts. Genau das nehmen die christlichen Gesprächspartner einem Künstler wie Arnulf Rainer in der Regel nicht ab.

Nun könnte man ja einräumen, dass für einen Künstler die Wahl des Kreuzmotivs in der Tat nur Ausdruck seiner Verlegenheit ist. Ästhetisch ist es ein Zeichen wie Linie und Kreis. Tatsächlich bezieht sich das theologische Argument vom christologischen Kern moderner Kunst weniger auf die Inhalte, als vielmehr auf die formale Gestaltung. Im *Vorgang*, im Akt der Übermalung gegenständlicher Darstellungen, entdecken Philosophen und Theologen etwas Wahlverwandtes im Verhältnis von moderner Kunst und Kirche. Denn, was Arnulf Rainer zeigt, das lässt sich als Bild der Kreuzigung eines Bildes deuten. Es sind Bilder der Negation des Bildes. Und nur der Umstand, dass diese Aufhebung des Bildes am Bild haftet, so das Argument, unterscheidet Arnulf Rainers Bildübermalungen von purer Destruktion.

Man kann sich also, was Arnulf Rainer ja suggeriert, die explizite Passionsdarstellung Grünewalds, die Gegenstand der Übermalung ist, wegdenken und die "latente Religiosität"<sup>24</sup> dieser Bilder in der Passion des Bildes selbst entdecken. Zugespielt gesagt, während ein Maler wie Grünewald das Leiden Christi darstellt, versucht Arnulf Rainer dieses Leiden beim Betrachter auszulösen. Dazu bedarf es keiner expliziten Passionsdarstellung mehr. Die Passion fließt ein in die formale Gestaltung und bildet ihren impliziten christologischen Kern. Der Bezug auf die Christusdarstellungen eines Grünewalds besagt dann nur, dass auch noch dieser Übergang von der *Darstellung der Passion* zur *Passion der Darstellung* von Arnulf Rainer virtuos ins Bild gesetzt wird.

Arnulf Rainer selbst beschreibt den Vorgang der Übermalung allerdings ganz anders. Nicht als einen Akt der Destruktion, nicht als Durchkreuzen und Zerstören eines vorhandenen Bildes, sondern als ein Zudecken, eine Versenkung in jenes Bild, durch die es versinkt. "Der Bezug zur Tradition ... ist immer nur eine Art Stufe. Durch ... längere Bemalung, die ja eine Versenkung ist, können diese Devotionalien (Christusbilder) versinken."<sup>25</sup> Nicht zufällig sind es mystische Kategorien, die Arnulf Rainer bemüht, um seine Intention zu verdeutlichen. Das gegenständliche Bild soll verschwinden und das Bewusstsein, aller inhaltvollen Bilder entleert, nur noch auf die gleichsam konkrete Abstraktheit von Pinselstrich, Formintensität, Farbe, Fläche konzentriert werden. Oft verschwinden die traditionellen Bilder bei diesem Vorgang "gänzlich, oft nur beinahe"<sup>26</sup>. Je nach dem, wie stark

---

<sup>21</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1981, 649.

<sup>22</sup> Vgl. L. Wittgenstein, *Logische Untersuchungen* 1977, §66. Wittgensteins Zitat ist leicht verfremdet. Im Original nimmt er als Beispiel für Familienähnlichkeiten Spiele, nicht verschiedene Symbolwelten wie Kunst und Religion.

<sup>23</sup> F. Mennekes/J. Röhrig, *Cruzifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Freiburg 1994, 114.

<sup>24</sup> J. Ringleben, *Dornenkrone und Purpurmantel. Zu den Bildern von Grünewald bis Paul Klee*, Frankfurt a. M. 1996, 18.

<sup>25</sup> Arnulf Rainer im Gespräch mit Johannes Röhrig, in: F. Mennekes/J. Röhrig, *Cruzifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Freiburg 1994, 116

<sup>26</sup> ebd.

sie übermalt werden müssen, um an ihnen die konkrete Abstraktheit von Pinselstreich, Fläche, Farbe, die nichts mehr bedeutet als Pinselstrich, Fläche, Farbe hervorzubringen.

Genau diese Oberflächlichkeit, die ein Kunstkritiker wie George Steiner<sup>27</sup> als Verlust an Tiefe beklagt, ist bei Licht betrachtet für den Künstler Arnulf Rainer der Gewinn, nicht die Krisis der modernen Kunst. Sie wird so zu derjenigen symbolischen Ausdrucksform, die nichts mehr bedeutet. Nichts in dem Sinn, dass ihre Werke auf nichts mehr verweisen als auf sich selbst. In dieser Konzentration auf die Oberfläche - man könnte auch in einem nicht abwertenden Sinn von Schein reden, das Zeichen als Zeichen, die Farbe als Farbe, die Fläche als Fläche - löst sich die Kunst der Moderne von ihrer metaphysischen Hintergrundfundierung und gewinnt im Abschied vom Absoluten ihre ästhetische Autonomie.

## 5. Kunst und Kirche – ähnlich und doch anders

Die Übermalung des Gekreuzigten bei Arnulf Rainer hat in dieser Perspektive eine andere symbolische Bedeutung. Die Kunst findet zu ihrer ästhetischen Eigenständigkeit, indem sie den transzendenten Referenten - dafür steht das Kreuz - übermalt. Sie bringt also denjenigen Bezug zum Verschwinden, der sich einer Unterordnung unter den ästhetischen Ausdruck entzieht.

Genau diese "funktionale Unterordnung der Bezugnahme auf Objektives unter den Ausdruck"<sup>28</sup> begründet nach Matthias Jung die Autonomie und Eigenständigkeit der Kunst. Sie formiert sich allerdings in unterschiedlicher Reichweite. In der abstrakten Malerei oder in der reinen Zwölftonmusik eines Anton Webern radikalisiert sich die Unterordnung der externen Referenz in Richtung auf eine Selbstbezüglichkeit des ästhetischen Ausdrucks, in Richtung auf "das reine Bild als solches," auf die Darstellung in ihrer "rein immanenten Bedeutsamkeit"<sup>29</sup>. Grüne Farbe ist kein Hinweis mehr auf Blumen, Wiese oder Wald, sondern nur auf die Qualität der Farbe Grün. Aber auch für andere Kunstformen bis hin zu den populären Formaten gilt, dass die Beziehung auf reale Gegenstände, auf historische Personen und existierende Orte der poetischen Absicht dienen und dem ästhetischen Ausdruck unterworfen sind. Das macht den fiktionalen Charakter der Kunst aus. Die Tafelfreuden im Lübecker Haus Buddenbrooks sind zwar von Thomas Mann genau geschildert worden, aber wohl kaum, um die Rezepte<sup>30</sup> der Nachwelt zu überliefern, sondern um die großbürgerliche Atmosphäre im Hause Buddenbrooks möglichst plastisch vor Augen zu führen.

Anders ist es dagegen bei den religiösen Ausdrucksformen. Alle Symbole sind bezogen auf eine *nicht erzeugte*, sondern vorgegebene Wirklichkeit. In christlicher Sicht nehmen sie Bezug auf den transzendenten Referenten, in dem sich Gott offenbart. Insofern ist Christus das Bild der Bilder, die für den Glauben Gott repräsentieren, ohne dass Gott in diesen Repräsentationen aufginge. Aufgrund ihres christologischen Referenten sind alle Formen des religiösen Ausdrucks mit dem Konflikt von Formaufbau und Formabbau konfrontiert. Kein Zeichen von Gott kann im Blick auf Christus endgültig und erschöpfend sein, wiewohl es ohne solche Zeichen von Gott keine Gotteserfahrung gibt. Dass also von Gott immer mehr zu sagen ist als das, was von ihm gerade gesagt werden kann, besagt, dass jedes Zeichen für Gott hinter dem zurückbleibt, was es repräsentiert.

Das ist der positive Sinn des Bilderverbots und seiner christologischen Präzisierung, auf diesen Überschuss an Sinn in jedem religiösen Ausdruck aufmerksam zu machen. Es gibt in Bezug auf Gott ein Reservoir des Nochnichtgesagten, das durch keine Symbolisierung Gottes erschöpfend dargestellt werden kann, aber das nur an Zeichen, Bildern, Worten als nicht zu erschöpfendes Mehr aller Zeichen erscheinen kann. Und deshalb bedarf es des beständigen Abbaus und Aufbaus religiöser Ausdrucksformen.

Ähnlich ist der Konflikt an dem Kunst wie Kirche partizipieren. Beide haben es mit der Darstellung von Sinn in Zeichen zu tun. Beide kennen die Erfahrung, dass Formen vergehen und neu entstehen müssen. Aber anders als die Kirche tendiert die Kunst dazu diesen Konflikt "bloß zu beschwichtigen"<sup>31</sup>, ihn zu übermalen und zu überdecken. Die ästhetische Rechtfertigung des Daseins kann auf dem Weg zu einer rein immanenten Bedeutsamkeit ihrer Rundung kaum entgehen. Die schockierendsten Werke der Kunst verlieren im Abstand der Zeit ihre Wirkung und werden historisch. Und selbst Schriftsteller wie Proust und Joyce, deren formale

---

<sup>27</sup> G. Steiner, Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München 1990, 296.

<sup>28</sup> M. Jung, Erfahrung und Religion. Grundzüge einer hermeneutisch-pragmatischen Religionsphilosophie, Freiburg 1999, 385.

<sup>29</sup> M. Moxter, Formzerstörung und Formaufbau, 2000, 165-181.

<sup>30</sup> Vgl. Sybil Gräfin Schönfeldt, Bei Thomas Mann zu Tisch. Tafelfreuden im Lübecker Buddenbrookhaus, Zürich 1995.

<sup>31</sup> M. Moxter, Formzerstörung und Formaufbau, 2000, 178. Nach Moxter haftet an der Verhältnisbestimmung von Kunst und Religion bei Ernst Cassirer eine Zweideutigkeit, so dass unklar bleibt, ob Kunst den Formkonflikt der Religion überwindet, oder eben nur beruhigt und beschwichtigt.

Kühnheiten alles “primitiv Epische” zertrümmern, werden von Musil kritisiert, weil sie “etwas Aufgelöstes schildern, aber gerade so wie früher, wo man an die festen Konturen der Dinge geglaubt hat”<sup>32</sup>.

Der christliche Glaube dagegen entwickelt seine Einstellung zu den Zeichen und Symbolen, in denen sich der religiöse Sinn artikuliert, im Horizont des Anderseins Gottes. Der Sinnreichtum, der sich mit Gott verbindet, geht nicht auf in den Darstellungen und Zeichen, die diesen Reichtum vergegenwärtigen sollen. Die Kirche kann also überhaupt nicht anders als den Konflikt von Formzerstörung und Formaufbau, den die Kunst tendenziell zum Verschwinden bringt, in ihren Ausdrucksformen wachzuhalten.

Indem der christliche Glaube so auch im Blick auf elementare Fragen der Darstellung ganz bei seiner Sache bleibt, wird er bedeutsam für andere kulturelle Symbolwelten, auch für die Kunst. Die Kirche ist dann zwar nicht mehr das Fundament einer pluralen Kultur, aber ein unverzichtbares Ferment<sup>33</sup> ihrer Lebendigkeit. Mit einem Bild: Die Kirche hält die kritische Erinnerung an diejenige “Lücke”<sup>34</sup> wach, die in jedem endlichen Sinnhorizont mitgesetzt sein muss, damit dieser sich nicht als letzte Realität missversteht.

## 6. Folgen für die kirchliche Praxis

Der christliche Glaube in evangelischer Perspektive zeichnet sich nicht so sehr durch die Einführung neuer religiöser Symbole aus, sondern durch eine “veränderte Stellungnahme”<sup>35</sup> gegenüber allen Zeichen und Bildern. Der “protestantische” Geist ist “gesteigerte Bewusstheit des Zeichens”<sup>36</sup>, weil er die Zeichen, deren er sich bedient, im Bewusstsein von bestimmten Unterscheidungen gebraucht, etwa die zwischen Sagbarem und Unsagbarem, Darstellung und Dargestelltem, menschlichem und göttlichem Handeln.

Luther insistiert deshalb darauf, dass er nichts gegen die Bilder an sich habe, denn es komme auf ihren nützlichen und seligen Gebrauch an “Missbrauch und falsche Zuversicht an bilden habe ich alle zeit verdampt ... Was aber nicht misbrauch ist, habe ich ymer lassen und heissen bleiben und halten, also das mans zu nützlichem und seligem brauch bringe.”<sup>37</sup> Der rechte Gebrauch der Bilder aber besteht darin, den Unterschied zwischen Bild und Sache in der Betrachtung von Bildern zu vollziehen und deshalb “... unsere Knie doch nicht mehr zu eugen”<sup>38</sup> vor einem Bild von Gottvater oder Christus, sondern es zu gebrauchen “als Zeichen für ein Anderes, Umfassenderes, das sich an ihm und in ihm offenbart.”<sup>39</sup>

Wenn der christliche Glaube von seinem Zentrum her, dem Kreuz, eine solche gesteigerte Bewusstheit für die Notwendigkeit wie die Vorläufigkeit von Darstellungsformen entwickelt, dann stellt sich die Frage, wie stilbildend ist dies für die kirchliche Praxis? Wie innovativ ist die Kirche im Umgang mit ihren unbestrittenen institutionellen Gerinnungen, aber auch, wie achtsam mit dem Reichtum ihrer Tradition? Das eigenständige Profil einer evangelischen Frömmigkeitspraxis, also das, was nur die Kirche unverwechselbar gut kann, müsste sich in dem praktischen Wissen zeigen, dass das christliche Leben der tradierten Formen bedarf, und diese zugleich immer wieder überschreiten muss, damit sie lebendig bleiben.

Auch eine evangelische Frömmigkeitspraxis zeichnet sich, wie der Glaube insgesamt, nicht in erster Linie durch die Einführung immer neuer Gottesdienstformen und liturgischer Elemente aus, sondern durch die gesteigerte Bewusstheit im Umgang mit vorhandenen Traditionen. Diese Bewusstheit rechnet, um mit dem Bild von Musil zu reden, mit den unvermeidlichen Konflikt zwischen Riss und Rundung, Ordnung und Spontaneität, Pflege der Tradition und ihrer Kritik, kurz, Auf- und Abbau der Formen, in denen sich das religiöse Leben tradiert und entfaltet.

Das dynamische Moment, das so einer evangelischen Frömmigkeitspraxis von ihrem stilbildenden Zentrum, dem Kreuz, zu eigen ist, kann sich sowohl ins Chaotische kehren und jegliche äußere Form ablehnen, als auch ins Traditionalistische und jegliche Veränderung verhindern. Beispiele für beides ließen sich in Geschichte und Gegenwart der Kirche genügend finden.

Aber dieses mitunter ermüdende Dilemma ist nur die unvermeidliche Kehrseite einer Dynamik, auf die der Glaube in evangelischer Sicht nicht verzichten kann. Denn in dieser Gebrochenheit der Zeichen, dem Wissen um die Notwendigkeit und Vorläufigkeit aller Darstellungsformen im Horizont der Andersheit Gottes, kommt der

---

<sup>32</sup> R. Musil, zit. bei K. Corino, Musil, Leben und Werk, Hamburg 1988, 378f.

<sup>33</sup> Vgl. dazu T. Erne, Vom Fundament zum Ferment, in: J. Herrmann/A. Mertin/E. Valtink (Hrsg.), Die Gegenwart der Kunst in der Kunst der Gegenwart. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998, 283-295. Zur Formel “Ferment statt Fundament” vgl. P. Kowitz, Lebenswelt und Lebenskunst, München 1986, 95.

<sup>34</sup> I. U. Dalferth, Weder Seinsgrund noch Armutszeugnis. Gott und “die philosophische Erregung dieses Jahrhunderts”, in: ders.: Gedeutete Gegenwart. Zur Wahrnehmung Gottes in den Erfahrungen der Zeit, Tübingen 1997, 190.

<sup>35</sup> J. Hädrich, Religionstheorie und Religionskritik in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers, in: Korsch/Rudolph (Hg.), Die Prägnanz der Religion in der Kultur, Tübingen 2000, 41.

<sup>36</sup> E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen Bd. 2, Darmstadt <sup>9</sup>1994, 306.

<sup>37</sup> M. Luther, Ein betbüchlein mit eym Calender und Passional hübsch zu gericht, Kassel 1982 (1529), Vorrede (Text: WA 10/II, 458-470).

<sup>38</sup> G.W.F. Hegel, Ästhetik I, hrsg. v. F. Bassenge, Berlin 1985, 110.

<sup>39</sup> E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen Bd. 2, Darmstadt <sup>9</sup>1994, 138.

christologische Kern in der kirchlichen Praxis zur Geltung. Der Mangel an Einheitlichkeit im Erscheinungsbild, der dem Protestantismus dann oft, etwa von katholischer Seite<sup>40</sup> kritisch vorgehalten wird, könnte bei Licht betrachtet ein protestantischer Vorzug sein und Ausdruck eines gesteigerten Problembewusstseins im Blick auf die Darstellungsformen des Glaubens.

Die Chance der Kirche im Dialog mit der Kunst besteht darin, dass sie sich in Ähnlichkeit und Differenz zur Kunst ihres eigenen Gestaltungsprinzips bewusst wird. Und ebenso profitiert die Kunst vom Gespräch mit einer Kirche, die selbstbewusst den Konflikt von Formaufbau und Formzerstörung als ihr genuines Gestaltungsprinzip vertritt. Denn auch die Kunst entgeht der harmonischen Rundung wie dem ästhetischen Eskapismus nur solange wie Kirche und Kunst nicht zum Verwechseln ähnlich sind.

---

<sup>40</sup> Vgl. J. Dierken, Weder 'Kirche zweiter Klasse' noch 'kanonisierter Subjektivismus'. Für einen selbstbewussten Protestantismus im ökumenischen Dialog, in: F.W.Graf/D. Korsch (Hg.), Jenseits der Einheit. Protestantische Ansichten der Ökumene, Hannover 2001, 149-179. Dierken charakterisiert das katholische Gestaltungsprinzip als Entsprechungssequenz "die sich von der ursprünglichen Wahrheit über die ontologische Vorgängigkeit der Gesamtkirche mit Petrusdienst und Lehramt bis hin zu der institutionellen Kirchengestalt als Konkrektion der Inkarnation überhaupt erstreckt." (a.a.O. 175). Protestantisch baut sich dagegen ein gestaltendes Prinzip über eine "Praxis des Unterscheidens zwischen Göttlichem und Menschlichem, zwischen Allgemeinem und Individuellen" (ebd.) auf. Der protestantische Mangel an Einheitlichkeit im Erscheinungsbild ist als nicht zufällig, sondern Ausdruck "differenter Christentumstypen." (a.a.O. 176).