

Helmut A. Müller

Wahrnehmung will erkämpft sein!

Wider die Funktionalisierung der Kunst durch die Kirche

I.

Ich gehe im Spätherbst 1997, wie in den letzten Jahren auch, über den Kölner Kunstmarkt. Die Konkurrenz der Kunstmessen in Basel, Frankfurt und neuerdings auch in Berlin hat die Kölner Messe-Macher nach Jahren der Ausweitung zur Konzentration des Angebots gezwungen. Die in Köln präsentierte Kunst soll von höchster Qualität, anerkannt und in der Bewertung noch offen sein. Ich rechne in 200 Galerien mit 5.000 Arbeiten von wohl 1.500 Künstlern. Ich will mich auf frische, noch nicht durchgesetzte Kunst konzentrieren. Das Gesamt des Angebots überfordert mich. Aufnahmekapazität ist an Zeit gebunden. Ich habe nur einen Tag. Besser wären zwei, drei Tage. Die Wahrnehmung wäre dann eine andere.

Beim ersten Rundgang fällt erfahrungsgemäß das Bekannte und das Schrilke ins Auge. Das Stille, Leise und das ganz Andere hat es schwerer. Das noch nie Gesehene braucht den geduldigen, wiederholten Blick. Andernfalls geht es unter. Wahrnehmung lebt auch davon, daß sie vieles übersieht.

Von dem Galeristen Hans-Jürgen Müller' weiß ich, daß er wie ein Bessensener über Kunsünärkte zu gehen pflegt. Einzelwerke, die ihm auffallen, gleicht er in zehn und zwanzig Anläufen vor seinem inneren Auge mit bisher Gesehenem und gegeneinander ab. Sein bis zur körperlichen Ermüdung getriebener Kampf um qualifizierte Wahrnehmung ist tragende Voraussetzung dafür, daß er früher als andere auf herausragende Werke gestoßen ist. Max Bense aufnehmend ist er davon überzeugt, daß sich der Blick für höchste Qualität an durchgesetzter Qualität schulen kann. Ob es einen dem absoluten Gehör vergleichbaren absoluten Blick und damit einen erfahrungsunabhängigen Sinn für Qualität geben kann, bleibt umstritten. Ich will wenigstens zwei oder dreimal an den Arbeiten vorbeigehen, die mir als fremd und faszinierend aufgefallen sind.

Zur Entdeckung der Art Cologne 1997 ist für mich das Auflagenobjekt "Unschuld" von Ottmar Hörl geworden. Eine Pressenotiz im Vorfeld hatte dieses Objekt als Verkaufsschlager des Kunstmarkts beschrieben. Ottmar Hörl "Unschuld" ist eine industriell gefertigte schwarze Seifendose. Die Dose trägt den weißen Aufdruck "Unschuld". Zwischen brauner Wellpappe eingebettet liegt in der Dose ein weißes Stück Kern-

seife, in die das das Wort Unschuld eingepreßt ist. Weiß, Symbol von Unschuld und Verführung¹. Wer sich besonders schuldig fühle, so süffisant die Stuttgarter Zeitung, könne sich ja die Unschuld im Doppelpack kaufen. Mir fiel beim Lesen erstens auf, daß ohne ersten Widerspruch behauptet wird, daß Unschuld käuflich ist. Zwar kann das zur Ware gewordene Kunstobjekt tatsächlich käuflich erworben werden. Aber die Unschuld? Seit Martin Luther ist gerade dies umstritten. Martin Luther hatte am 31. Oktober 1517 in seinen 95 Thesen bestritten, daß Ablassprediger behaupten können, daß "Sobald das Geld im Kasten klingt, die Seele aus dem Fegfeuer springt." Ich frage mich, ob der Künstler Ottmar Hörl zum Ablassprediger geworden ist. Weiter: Unschuld und Erlösung hängen nicht an Ablass, Bildern, Stiftungen und dem sogenannten Schatz der Kirche, den man wie einen Schuldschein bei Gott eintauschen kann. Der wahre Schatz der Kirche ist das Evangelium. Und das gibt Gott umsonst.

Es ist zweitens offenkundig, daß Ottmar Hörls Kunstobjekt ohne die protestantische Polemik gegen den Ablass und die damit verbundene Entsakralisierung der Bilder zum Verkaufsschlager geworden wäre. Ohne die Freistellung der Bilder für den säkularen Gebrauch wäre Autonomie und damit Kunst im heutigen Sinn nicht denkbar. Die Erinnerung an das Pilatuswort kommt hinzu: "Pilatus nahm Wasser und wusch die Hände vor dem Volk und sprach: Ich bin unschuldig an seinem Blut" (Matth. 27, 24 ff). Dieses Wort ist zum geflügelten Wort geworden. Wer möchte seine Hände nicht in Unschuld waschen?

Pilatus greift in seiner Zeichenhandlung auf das in 5. Mose 21, 6 ff. beschriebene archaische Sühneritual zurück. Wenn man, so heißt es dort, einen Erschlagenen findet und niemand weiß, wer ihn erschlagen hat, sollen die Richter und Ältesten einer jungen Kuh den Hals brechen, zu dem Erschlagenen hinzutreten, über der jungen Kuh ihre Hände waschen und sagen: "Unsere Hände haben dies Blut nicht vergossen, und unsere Augen haben's nicht gesehen. Sei gnädig deinem Volk Israel, das du, Herr, erlöst hast; lege nicht das unschuldige Blut auf dein Volk Israel! So werden sie über dem Blut versöhnt sein" (5. Mose 21, 7 ff). Soll Ottmar Hörls Objekt zur Sühne helfen? Die Auflagenhöhe von 82 Millionen läßt daran den-

ken, daß jeder Deutsche Unschuld braucht. Rechtfertigt aber die Fülle religiöser Konnotation, daß der Betrachter den Kunstcharakter vergißt?

II.

Bei meinem Gang über den Kölner Kunstmarkt finde ich Ottmar Hörls Auflagenobjekt in der Stammgalerie des Künstlers und bei der Edition Staeck. Ich bin wie elektrisiert. Alle Komponenten der Arbeit stimmen. Die Farbe, die Form, die Idee, der semantische Gehalt, die Außen- und Innensicht spielen in großer Freiheit zusammen. Der Künstler trifft mit dieser Arbeit einen Nerv. Ich will die Arbeit kaufen. Ich streite mit meiner Frau, ob wir ein oder vier Exemplare kaufen sollen. Eines für alle in der Familie oder für alle eins. Wir entscheiden uns für eines und erwerben die "Unschuld" Nr. 9880 von 82 Millionen. Beim Verlassen des Kunstmarkts bleibt Unsicherheit. Haben wir ein Kunstwerk gekauft, eine Devotionalie oder ein Stück Seife? Ich bin mir sicher, daß ich dasselbe Objekt in einem Seifenladen nicht erstanden hätte. Was macht diese Kunst zur Kunst? In Waschbecken jeglichen Kontextes würde sich der Kunstcharakter sehr schnell verlieren. Wenn das Wort "Unschuld" abgewaschen wäre, wäre das Objekt zu einem beliebigen Stück Seife mutiert.

In Ausstellungen würde das Objekt je nach Kontext unterschiedlich aufgefaßt. Eine Verwandlung in "christliche Kunst" stünde aber nirgends an. Selbst das Wort Unschuld hülfe solcher Verwandlung nicht auf. Anders als in der christlichen Tradition evozieren Worte allenfalls Assoziationen und Konnotationen. Eine Verwandlung der Substanz bewirken sie nach heute gängiger Auffassung nicht.

III.

In den libri carolini' wird von einer Diskussion im Gelehrtenkreis um Karl den Großen über die Wiederzulassung der Verehrung der Bilder berichtet. Demnach sollen einem Bilderverehrer zwei identische Bilder einer schönen Frau präsentiert worden sein. Die eine Frau soll Maria, die andere Venus dargestellt haben. Der Betrachter gerät in Verlegenheit. Erst als der Maler jedes der beiden Bilder mit einer Beschriftung versieht, weiß der Betrachter, welches Bild er verehren und welches er verdammten kann. Auch noch für Martin

Luther werden Bilder und Dinge erst durch das Wort eindeutig. Das Abendmahlsbrot wird erst durch das Wort des Priesters zum Leib Christi. Ohne das "Dies ist der Leib Christi" bleibt das Brot Brot. Bilder ohne Worte bleiben vieldeutig. Sie sind weder gut noch böse. Sie sind Mitteldinge. Man kann sie haben oder auch nicht. Fürs Heil sind sie ohne Belang. Kein Protestant kniet deshalb länger vor Bildern nieder. Ihr Offenbarungsgehalt verflüchtigt sich. Sie verlieren ihre religiöse Funktion. Ihre Wirkung hängt künftig vom Betrachter ab. Subjektives, privates Ermessen macht aus den Bildern, was sie sind. Das Wort Unschuld fügt dem Objekt von Hörl keine religiöse Substanz hinzu. Die Inschrift "Das ist keine Pfeife" nimmt dem Bild einer Pfeife von René Magritte nichts weg und der Titel "fontaine" macht das von Marcel Duchamp im Kunstkontext ausgestellte Pissoir allenfalls in den Augen des Betrachters zum Springbrunnen. In seiner Materie verändert sich das Pissoir nicht. Für Wolfgang Iser spitzt sich in der Konsequenz die abendländische Wahrnehmung auf die Geschichte ihrer Subjektivierung und Pluralisierung zu.⁴ In offenen Produktions- und Rezeptionsprozessen soll Wahrnehmung "alternativenwach" und als "Sinn für das Besondere" operieren.⁵ Ähnlich wie Iser geht auch Albrecht Grözinger in seiner als "Kunst der Wahrnehmung" konzipierten praktischen Theologie⁶ von einer Konzentration des Wahrnehmungsverständnisses auf sinnliche Erkenntnis und deutliches Bewußtsein aus.⁷ Grözinger erweitert diese Zuspitzung um die biblische Einsicht, daß in kulturelle Wahrnehmung auch die Gottesbegegnung eingegangen und dort sinnlich vermittelt ist. Die Gottesbegegnung läßt sich für Grözinger allenfalls als Spur beschreiben, die ins Weite leitet, ohne eine fixierbare Richtung festzulegen.⁸ Seine Kunst der Wahrnehmung gipfelt in der Erwartung, daß sich Gott immer neu als Geheimnis der Welt zeigt.⁹ Eine als metaphysische Ontologie begründete Wahrnehmungslehre lehnt Grözinger ab,¹⁰ nach der das Schöne allen menschlichen Wahrnehmungen und Gestalten vorausliegt und Form und Gestalt werden will. Mittelalterliche Theologie hat diese metaphysische Ontologie verwandelt tradiert und den Schöpfergott als Künstlergott verstanden, der seiner Schöpfung Schönheit verleiht. "Alle menschliche ästhetische Bemühung ist dann nur noch der Reflex auf das primäre ästhetische Handeln Gottes."¹¹ Kunst ahmt die Natur nach. Ästhetik ist qua se theologische Ästhetik. Eine als Lehre von der Darstellung religiöser Erfahrungen konzipierte theologische Äs-

thetik hat in der Version von Wilhelm Grab die Aufgabe, die Symbolisierungen letztinstanzlicher Sinnhorizonte alltagsweltlicher Lebensorientierung zu entschlüsseln und neue Symbolisierungen zu ermöglichen.¹² Gegen dieses Konzept führt Grözinger den nach seiner Auffassung bis zur Bedeutungslosigkeit ausgeweiteten Religionsbegriff ins Feld, außerdem die Verwischung des Eigenwerts von religiöser und ästhetischer Erfahrung und schließlich die Theonominierung der Kultur.

Eine als Ikonographie entworfene theologische Ästhetik untersucht in autonomen Kunstbeständen ablesbare Anwesenheit von Religion. Grözinger unterstellt diesem Aisatz dominantes kirchliches Verwertungsinteresse und eine daraus folgende perspektivische Verengung der Wahrnehmung.¹³

Grözingers in ersten Ansätzen als Kunst der Wahrnehmung konzipierte theologische Ästhetik geht von der postmodernen Vielfalt konkurrierender Wahrheitsansprüche aus, die die Spannung zwischen theologischer und ästhetischer Wahrnehmung bleibend wahrht.¹⁴ Sie integriert die Erkenntnisse der als Lehren von der Darstellung religiöser Erfahrungen und als Ikonographie konzipierten theologischen Wahrnehmungslehren und wird zur Darstellung der Konstellationen der immer kulturell vermittelten und gebrochenen Gottesgeschichte. "Die Aufgabe einer theologischen Ästhetik als Konstellation besteht nun darin, sich diesen Brechungen zu stellen und sie ihrerseits reflektiert zur Darstellung zu bringen. ... Dieser so begriffene und in Angriff genommene Tradierungsvorgang wird zum tendenziell unabschließbaren Prozeß kulturell-ästhetischer Inszenierungen".¹⁵

IV.

Anders setzt Niklas Luhmann an. Er geht vom evolutionären, genetischen und funktionellen Primat des Wahrnehmens gegenüber dem Denken aus.¹⁶ Kunst wird als eine Art Kommunikation verstanden, die Wahrnehmung in Anspruch nimmt.¹⁷ Wahrnehmung ist an den eigenen Körper gebunden und nur da möglich, wo man körperlich anwesend ist; denkend kann man überall sein.¹⁸ Was man wahrnimmt, ist so, wie es ist und nicht anders. Kunst läßt dagegen durch seine Formenwahl differente "Welt in der Welt erscheinen",¹⁹ stellt Welt in der Welt dar und "modifiziert sie im Sinn des 'so nicht Nötigen'".²⁰ Sie zeigt auf der Folie getroffener Formenwahl, daß der Spielraum des Möglichen nicht ausgeschöpft ist. Kunstwahrnehmung lockert festgefahrene Ja-Nein-Kommunikation auf und gibt enggeführter Sprache neue Freiheit. "Das Kunstwerk legt den

Beobachter zwar auf die im Kunstwerk fixierten Formen fest; aber im Kontext moderner Kommunikation scheint gerade dadurch die Freiheit gegeben zu sein, mit der formfest fixierten Differenz von imaginierter und realer Realität auf verschiedene Weise umzugehen".²¹ An der Frage der Form, an der Frage, ob ein Kunstwerk genau so sein muß wie es ist und nicht anders, entscheidet sich seine Notwendigkeit. Ohne jedes Vorbild hergestellt imitiert es nichts, leistet es nichts, beweist es nichts. Die Frage nach seiner Wahrheit ist ebenso ungemessen wie die Frage, ob es auf ein anderes verweist. Das Kunstwerk führt uns vor "daß und wie die Beliebigkeit des Anfangens sich selber einfängt und aufhebt, sich selber notwendig macht".²² Es erbringt für sich selber den Notwendigkeitsbeweis und entzieht ihn gerade so der Welt. Folgt bei gelungener Kunstproduktion ein Schritt notwendig auf den anderen, so bleibt die Wahrnehmung frei: Alles hätte auch ganz anders sein können. Daß ein Kunstwerk entsteht, ist deshalb für Luhmann eher unwahrscheinlich als wahrscheinlich: Ein "Kunstwerk zeichnet sich durch die geringe Wahrscheinlichkeit seiner Entstehung aus".²³ Unter anderem deshalb bildet sich das Kunstsystem mit seinen Kunstakademien, Museen, Galerien, Ausstellungen, Sammlern, Kritikern und Kunstexperten heraus.²⁴ Das Kunstsystem stellt Einrichtungen zur Verfügung, in denen es nicht unwahrscheinlich ist, auf Kunst zu treffen. Es setzt Angriffen auf die Autonomie und Freiheit der Kunst Grenzen und schützt vor Übergriffen anderer Systeme auf das Kunstsystem. Wenn sich Kirche in der späten Moderne mit Kunst befaßt, bewegt sie sich auf einem ihr fremd gewordenen Feld. Noch einmal Luhmann: Religion kommuniziert in der Chiffrierung und Symbolisierung von Kontingenz das seinem Wesen nach nicht Wahrnehmbare.²⁵ Kunst dagegen etabliert so etwas wie eine eigene Realität in der Welt, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet und über die sich kommunizieren läßt. Religiöse und ästhetische Wahrnehmung sind auseinandergetreten.

V.

Die Leiterin der documenta X, Catherine David, hat vor diesem Hintergrund bei der Planung ihres Programms "Hundert Tage - Hundert Gäste", das Fragen der Globalisierung, des Universalismus und der Identität im Kunstkontext thematisieren sollte, aus ihrer Sicht konsequent auf jede Beteiligung von Vertretern von Religion und Theologie verzichtet.²⁶ Umgekehrt verzichtet die Kirche bei der Erörterung ihrer Zukunftsfragen auf jede

Beteiligung von Künstlern. Jede Ausnahme bestätigt diese Regel.

Eveline Valtink kann deshalb im System Kunst und in breiten Teilen des Systems Religion mit emphatischer Zustimmung rechnen wenn sie schreibt, dass die prononcierteste Verhältnisbestimmung zwischen Kunst und Religion, zwischen Theologie und Ästhetik in der späten Moderne die ihrer Trennung ist. Nach ihrer Auffassung sind alle Versuche einer Vermittlung gescheitert. "Die Position des Differenzmodells ist meines Erachtens die derzeit reflektierteste, insofern sie die Obsoletheit aller Synthesversuche dezidiert begründet und die vorliegenden Modelle detailliert gesichtet hat. Vielleicht ist es ja hilfreich, die Diskussion auch als Versuchsanordnung zur Selbstbeobachtung zu nutzen. Meine Vermutung: Eingängiger und der eigenen guten Befindlichkeit förderlicher sind sicher eher die Kommunikationsklärungen und die propagierten Synthese- und Einheitsmodelle im Hinblick auf Kunst und Religion: Das Wiedererkennen und Identifizieren von Transzendenz, Mystik, Spiritualität, religiöser Symbolik^ biblischen Motiven, von existenzieller Fraglichkeit oder von Sinnangeboten in der Kunst der Gegenwart. Dies scheint allemal befriedigender zu sein, als die ernüchternde Warnung, dieses Wiedererkennungsbedürfnis nehme das Kunstwerk gerade nicht in seinem Kunstcharakter wahr, betrachte es gerade nicht ästhetisch, sondern stelle es in Dienst und nutze es linear".²⁷ Valtink begründet den Vorzug des Differenzmodells zum einen mit dem Verweis auf die Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Subsysteme. Zum andern erinnert sie an die These des Künstlers, Theologen und Kunsttheoretikers Thomas Lehnerer, dass der Kunstcharakter eines Kunstwerks als bestimmte Negation von Religion aufgefasst werden muss.²⁸ Kunst und Religion beziehen sich auf ein zunehmend identisches Feld und werden dort zu Konkurrenten. Zwar können Einzelmomente des Kunstsystems in das Religionssystem integriert werden, aber keinesfalls dessen Grundstruktur. In ihrem Selbstbezug, ihrer Autonomie und in ihrer Totalität wird Kunst selber zur Religion und bedarf dazu der Kirche nicht. Dass Thomas Lehnerer den zentralen Kern seiner Kunsttheorie der protestantischen Gnadenlehre nachgebildet hat, schmälert die Radikalität und Stringenz seiner Argumentation nicht.²⁹ Nach Lehnerer entsteht Kunst im glücklichen Zusammenspiel aller Wirkfaktoren, die das Kunstwerk zum Kunstwerk machen. Dass dieses Zusammenspiel glückt, ist nicht machbar. Weder liegt es am Material, dass ein Kunstwerk zum Kunstwerk wird, noch am Finger des

Künstlers, noch am Pinselstrich, noch an der Form, noch an der Farbe, noch an Inhalt, noch an der Einordnung in einen bestimmten Kontext des Kunstdiskurses. Dass ein Werk zum Kunstwerk wird, bleibt unverfügbar.

Analog geht Luther davon aus, dass kein Mensch aus eigener Kraft Sünde und Schuld in Unschuld verwandeln und sich selber Gerechtigkeit schaffen kann. Gerech wird ein Mensch nicht dadurch, dass er alles richtig macht, sondern dadurch, dass ihm Gottes Gerechtigkeit zugesprochen wird aus lauter Gnade und Barmherzigkeit.

VI.

Folgt man dem in groben Zügen angedeuteten Differenzmodell, gerät jede Betonung theologischer Gehalte von Kunstwerken in den Geruch der Funktionalisierung der Kunst. Gegen den Vorwurf, dass der Eigenwert des Kunstwerks zu wenig betont wird, ist auch der nicht gefeit, der um die Autonomie der Kunst weiß und gerade deshalb im kirchlichen Kontext mit Kunst umgeht. In den Verdacht der Funktionalisierung geraten Ausstellungen zu Themen wie "Das Kreuz als Zeichen in der Gegenwartskunst", "Aufstehen. Auferstehen" oder "Ecce homo. Vom Christusbild zum Menschenbild".³⁰ Im Rahmen eines konsequent verstandenen Differenzmodells sind Ausstellungen im kirchlichen Kontext allenfalls dann möglich, wenn die Kirche als interessensloser Gastgeber für Künstler und ihre Werke fungiert. In diesem Sinn hat der jüngst verstorbene Praktische Theologe Rainer Volp den Ansatz der Kölner Kirchen St. Peter und Trinitatis beschrieben.³¹ Kunstausstellungen in kirchlichen Bildungshäusern unterliegen allein durch den Kontext dem Verdacht der Verzweckung. Kunst wird in diesem Kontext, ob das die Veranstalter wollen oder nicht, zum "Anschauungstext" für Bildungsziele der Veranstalter.³² Kunstwerke, die in Gottesdiensten als Ausgangspunkt für Bildpredigten fungieren, müssen Predigten "erleiden", wie umgekehrt Gottesdienstbesucher Kunstwerke ertragen müssen.³³ Im Rahmen des Religionsunterrichts vorgestellte Kunst gerät unentrinnbar in die Zange der Didaktik.³⁴ Eine "Versöhnung des Unversöhnlichen" findet im Rahmen dieses Modells nicht statt.³⁵ In Konstellationsmodellen, wie sie Albrecht Grözinger und in etwas anderer Variante Wolfgang Welsch³⁶ vorgestellt haben, scheint dagegen eine vorurteilsfreie Begegnung von Kunst und Religion möglich und ein Funktionalisierungsverdacht überflüssig. In Modellen der Konstellation bleiben der Eigenwert der

Kunst und die Systemgrenzen von Kunst und Religion gewahrt

Folgt man schließlich Niklas Luhmanns systemtheoretischem Ansatz, erübrigt sich die Furcht vor dem Gespenst der Funktionalisierung. Dieser Ansatz setzt voraus, dass ausdifferenzierte Teilsysteme, also auch das Teilsystem Kunst gesellschaftliche Funktionen übernehmen, wenn es zur Ausbildung des Systems kommt. Kunst bindet "etwas prinzipiell inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft"³⁷ ein. In Luhmanns Begrifflichkeit hat der Funktionsbegriff "nichts mit dem Zweck von Handlungen oder Einrichtungen zu tun. Er dient nicht (wie der Zweck) der Orientierung eines Beobachters erster Ordnung, also des Handelnden selber, seiner Berater, seiner Kritiker... Eine Funktion ist zunächst einmal nichts anderes als ein Vergleichspunkt... Funktionale Analyse ist ein methodisches Prinzip, das sich durch beliebige Beobachter mit beliebigen Problemstellungen (inklusive Zwecksetzungen) anwenden läßt".³⁸

Mem eigener Ansatz ist von Luhmann, dem Heidelberger Theologen und Philosophen Georg Picht und dem theoretischen Physiker A.M. Klaus Müller bestimmt. Picht fragt sich, warum auch in der Kunst der Moderne religiöse Bezüge kaum zu übersehen sind. Er gibt folgenden Hinweis: "Wenn das Evangelium aus Theologie und Kirche entschwindet, muss es von 'Gottlosen' verkündet werden. Auch wenn sie gar nicht wissen, was sie sagen."³⁹ Demnach ist Kirche und Theologie religionsvergessen geworden und religiöse Erfahrung in die Kunst eingewandert.⁴⁰ Das Evangelium selber erwählt sich Orte, an denen es wahrgenommen werden kann. Man kann darüber streiten, ob Georg Pichts These in ihrer Zugespitztheit aufrechtzuhalten ist. Unbestreitbar ist, dass religiöse Erfahrung nicht mehr nur und vielleicht noch nie allein an Kirchen, Heiligtümer und sakrale Orte gebunden war. Offenkundig ist die ganze Welt für religiöse und ästhetische Erfahrung offen. Mit der Mystik gesprochen: Die ganze Welt ist Gottes voll. Im Sinne Lehnerers gesprochen: Prinzipiell kann alles zur Kunst werden. Gegen Picht halte ich fest, dass es auch noch in der Kirche religiöse Erfahrung geben muss, sonst ist es schwer erklärbar, dass die Sonntagsgottesdienste in Deutschland immer noch von mehr Menschen besucht werden als die samstäglichen Fußballspiele. Ästhetische Erfahrung ist in Kirchen und Museen und religiöse Erfahrung ist in Museen und Kirchen möglich. Religion und Kunst konkurrieren. Beide meinen das Ganze.

Kunst und Religion haben wie die Wissenschaften an der Verständigung über das, was Welt und Wirklichkeit ausmachen, Anteil. Niemand kann sagen, was Wirklichkeit im Letzten ist Kunst und Religion halten diese Dimension des Letzten offen. Insofern sind beide "Statthalter des Unverfügbaren".⁴¹ Welt, Kosmos und Mensch sind noch nicht am Ziel, sondern auf dem Weg zwischen Anfang und Ende. Religion und Kunst dienen auf je eigene Weise der Verständigung über Stationen auf diesem Weg. A. M. Klaus Müller schlägt folgende Unterscheidung zwischen Kunst und Religion vor:" Während die Faszination ästhetischer Erfahrung in dem Umstand begründet ist, dass im gelungenen Kunstwerk nicht mehr präsenste Erfahrungen der Vergangenheit und noch nicht wissbare Momente der Zukunft im Jetzt der Gegenwart aufscheint, macht religiöse Erfahrung ein Vorwissen um den Zusammenhang der ersten und letzten Dinge geltend. Religiöse Erfahrung bringt zusammen, was menschlich gesehen nicht zusammenkommen kann, Anfang und Ende, Schöpfung und Erlösung. Diskursives, analytisches Denken vermag dies nicht. Deshalb greift Religion zur analogen Sprache, zu Bildern, Gleichnissen und zur Kunst. Kunst wird, mit Rainer Volp und in Anlehnung an Friedrich Schleiermacher gesprochen, mit Notwendigkeit zur Sprache der Religion, weil sie das, was sie sagen möchte, nicht nichtkünstlerisch aussagen kann. Dass der Kunstcharakter der Kunst ausschließlich an formalen Kriterien im Sinne eines gegliückten Zusammenspiels und nicht an Inhalten festzumachen ist, spricht nicht gegen die Redeweise "Kunst ist die Sprache der Religion"; diese Redewendung markiert allenfalls die prinzipielle Schwierigkeit, über Kunst überhaupt zu sprechen. Kunst ist keine Sprache. Religion und Kunst unterscheiden sich nach A.M. Klaus Müller im Geltungsbereich ihrer Aussagesysteme. Während Kunst sich auf das Hier und Jetzt und auf diese Welt bezieht, riskiert Religion eine Zusammenschau aller möglichen Welten. Anders als im Mittelalter repräsentiert die Kunst in der späten Moderne die Spitze der Individualisierung. Jeder Künstler baut an seiner eigenen Welt; jeder Künstler erfindet seine eigene Sprache. Der Protestantismus steht mit am Beginn der Individualisierung.

Protestantische Religion als Religion der Moderne setzt von Anfang an auf die Reichsunmittelbarkeit des Gläubigen zu Gott. Instanzen der Vermittlung lehnt sie ab. Gleichwohl braucht auch protestantische Religion gemeinsame Symbole. Die Symbole des Glaubens, die Be-

kenntnisse, sind so etwas wie die Kunstform des Glaubens. Lebendige Religion legt diese Symbole individuell und auf die jeweilige Zeit bezogen aus. Sakralbauten, Liturgie, Lieder und Gebete binden gelebte religiöse Erfahrung gleichsam materiell in Raum und Zeit. Neue Erfahrungen verlangen neue Gestalten. Lebendige Religion wird sich für neue Erfahrung öffnen und dann auch neue Gestalten finden. Erstarrte Religion hält am Überkommenen fest, nimmt den Charakter des Musealen an und lehnt Neues ab.

Der Konflikt zwischen ästhetischer und religiöser Erfahrung ist deshalb vorprogrammiert. Ästhetische Erfahrung, die dem Neuen Gestalt gibt, wird aufgeprägte Gestalten treffen. Geprägte Erfahrung hält sich am Herkommenen fest. Das Gestalt gewordene Neue streitet mit Erstarrtem um gültige Ansage und Darstellung von Welt. Dieser Streit eröffnet Zukunft. Deshalb muß er auf Dauer auch in der Kirche ausgetragen werden. Vor diesem Hintergrund setze ich mich dafür ein, daß sich die Kirche der Kunst aussetzt. Privat tue ich das sowieso und freue mich u.a. an der "Unschuld" von Ottmar Hörl.

Anmerkungen

- 1 Hans-Jürgen Müller, Kunst kommt nicht von Können, Zirndorf 1976;
- 2 vgl. Klausbernd Vollmer, Das Geheimnis der Farbe Weiss. Unschuld und Verführung, Südergellersen 1989
- 3 vgl. zum folgendem Werner Hoffmann, Über das Religiöse in der "Modernen Kunst". Vortrag beim Aschermittwoch der Künstler am 21. Februar 1996 in Stuttgart-Hohenheim, Akademie der Diözese Rottenburg/Stuttgart, 1996, S. 9 ff.
- 4 Wolfgang Welsch, Konstellationen der Wahrnehmung; in; Wolfgang Welsch, Grenzgänge der Ästhetik, Stuttgart 1996, S. 181-196
- 5 ebd. S. 192
- 6 Albrecht Grözinger, Praktische Theologie als Kunst der Wahrnehmung, Gütersloh 1995
- 7 ebd. S. 26 ff. und S. 32
- 8 ebd. S. 48 f
- 9 vgl. ebd. S. 143
- 10 vgl. dazu und zum folgenden Albrecht Grözinger, Gibt es eine theologische Ästhetik?; in: Wolfgang Erich Müller, Jürgen Heumann (Hg.), Kunst-Positionen. Kunst als Thema gegenwärtiger evangelischer und katholischer Theologie, Stuttgart 1998, S. 35-43
- 11 ebd. S. 36
- 12 ebd. S. 38 f
- 13 ebd. S. 40 f
- 14 ebd. S. 41 f
- 15 ebd. S. 42
- 16 Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt 1996, S. 13
- 17 ebd. S. 26
- 18 ebd. S. 27 f
- 19 Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, 1. Teilband, Frankfurt 1997, S. 352
- 20 ebd. S. 353; vgl. zum folgenden ebd. S. 353 ff.
- 21 Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O. S. 231
- 22 Niklas Luhmann, Die Gesellschaft der Gesellschaft, a.a.O. S. 354
- 23 ebd. S. 355 und Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O. S. 247
- 24 Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O. S. 249
- 25 vgl. dazu Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O. S.229

- 26 vgl. dazu die Einleitung zu: Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, hrsg. von Jörg Herrmann, Andreas Merlin, Eveline Valtink, München 1998, S. 9
- 27 Eveline Valtink, Bildende Kunst und Theologie der Kultur, in: Blond. Zeitgenössische Künstlerinnen in der Friedenskirche in Ludwigsburg, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Landeskirchlichen Museum Ludwigsburg vom 12.10.-23.11.1997, Ludwigsburg 1997, S. 54 ff.
- 28 vgl. dazu Thomas Lehnerer, Kunst - Selbstzweck und Totalität. Über die Autonomie der Kunst gegenüber der Religion in: Kunst und Kirche 1/87, S. 39-41
- 29 Thomas Lehnerer, Die Methode der Kunst, Würzburg 1994, S. 81 Anm. 69
- 30 vgl. dazu die vom Hospitalhof Stuttgart 1992 und 1998 herausgegebenen gleichnamigen Kataloge "Das Kreuz als Zeichen in der Gegenwartskunst", "Aufstehen. Auferstehen" und "Eoec homo. Vom Christusbild zum Menschenbild", Menden 1987
- 31 Rainer Volp, Zwischen Bildungsabsicht und Kulturasyl, in: Kunst und Kirche H/98, S. 92 ff.
- 32 Rainer Volp, ebd. S. 91 f
- 33 vgl. ebd. S. 92
- 34 vgl. dazu Andreas Mertin, Unverzichtbare Herausforderungen in der Begegnung von Kunst und Religion, in: Religion heute, 34/Juni 1998, S. 80-87 und Entwurf H/98 und dort insbesondere S. 1-16 und 35-62
- 35 Hans-Georg Soeffner, Versöhnung des Unversöhnlichen? - Zum Verhältnis von Kunst und Protestantismus, in: Jetzt, neugierig, präsent, offen. Hrsg. von Helmut A. Müller, Stuttgart, 1997, S. 99 ff.
- 36 Wolfgang Welsch, Konstellationen der Wahrnehmung, a.a.O. S. 181-196, Erstveröffentlichung 1990
- 37 Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O. S. 227
- 38 ebd. S. 222 f
- 39 Georg Picht, Kunst und Mythos, Stuttgart, 1987, S. 10
- 40 vgl. dazu auch neuerdings Thomas Erne, Vom Fundament zum Ferment. Religiöse Erfahrung mit ästhetischer Erfahrung, in: Die Gegenwart der Kunst, a.a.O. S. 283 f
- 41 Horst Schwebel, Kunst - Statthalter des Unverfügbaren, in: Religion heute, 34/Juni 1998, S. 72-78
- 42 A.M. Klaus Müller, Das Unbekannte Land. Stuttgart, 1987, S. 215-226

(H. A. M., Gymnasiumstr. 36, 70174 Stuttgart)

Veranstaltungen - Termine

Bad Herrenalb - Evangelische Akademie

19. bis 21. März
Die Farbe Weiß - Unschuld am Anfang des neuen Jahrhunderts?
Zugleich ^7!t£OfA£-Tagung

Hannover

13. bis 16. Mai
Die Wirklichkeit der ästhetischen Wahrnehmung
Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik mit ca 30 Vorträgen, zehn Sektionen.
c/o Sprengel-Museum Hannover
G.-L. Darsow, Kurt Schwitters-Platz
30169 Hannover T. 0511/980 59 17

Stuttgart

15. Juni 1999: Verleihung des zweiten Kunstpreises
Freundeszeichen Artheon an Nikolaus Koliusis