

Harald Kunde

## Von der Magd zur Diva?

Versprengte Anmerkungen eines halbseitig Betriebsfremden

Als konfessionell nicht gebundener und keiner Kirche angehörender Mensch der Gegenwartskunst ist es kein einfaches Unterfangen, über „Kriterien für das Gespräch über die Begegnung Kirche und Kunst“ (Helmut A. Müller) zu sinnieren. Dafür gibt es gewiss viele Gründe, der offenkundigste aber scheint die fehlende Realität dieser Begegnung zu sein, die außer bei Kirchentags-Ausstellungen und abgesehen von der Pionierarbeit einzelner künstlerischer Enthusiasten in den Gemeinden und Sprengeln kaum noch stattfindet. Das mag man bedauern oder achselzuckend zur Kenntnis nehmen; produktiver aber ist wohl ein möglichst vorurteilsloses Befragen der Konditionen des aktuellen Kunstbetriebs und der heutigen Glaubenserfahrung, der gesellschaftlichen Verankerung beider und der historischen Wandlung ihres Verhältnisses zu einander und zur „Welt“.

Bekanntlich wurzeln sowohl der Glaube als auch die schöpferische Hervorbringung im gleichen menschlichen Grundbedürfnis nach Orientierung und Deutung, nach Durchdringung des erlebten Geschehens hinsichtlich eines Verstehens der eigenen Existenz. Dieser synkretische Nukleus bedingt die Praxis aller frühen Kulturstufen und findet sich darüber hinaus in der Wahrnehmungsweise von Kindern und Jugendlichen, geistig Behinderten und bei den so genannten Naturvölkern bis heute; wirkt also durchaus als ontologisches Grundmuster durch alle Epochen bis in die Gegenwart fort. Von diesem gemeinsamen, quasi genetischen Code aus haben sich aber im Laufe einer mindestens dreitausendjährigen Kultur- und Religionsgeschichte derartig viele Differenzierungen und systemkonstituierende Unterschiede herausgebildet, dass jede sinnvolle Betrachtung die Andersartigkeit zwischen künstlerischem und gläubigem Weltverhältnis zum Ausgang nehmen sollte. Thesenartig zugespitzt hieße dies: Der Gläubige strebt grundsätzlich nach der Identität zwischen seinem individuellen Sein und der darüber hinausweisenden, sinnstiftenden und gemeinschaftsbildenden Lehre. Sein Ziel besteht in der Teilhabe am Göttlichen. Sein Handeln wird geprägt von der Spannung zwischen den Anfechtungen des Lebens und dem Trost der Überlieferung, die er als immer wieder neu auszuliegende Quelle befragen kann. Seine Inkarnation ist Hiob, der Vielgeprüfte, Geschundene und Verspottete, der dennoch den Glauben nie verliert. Der Künstler hingegen, zumindest im subjektzentrierten Verständnis der Neuzeit, definiert sich nahezu ausschließlich durch sein Werk, durch seine säkularisierten Schöpfungsakte, die kenntlich bleiben und eben nicht in einem höheren Zusammenhang aufgehen sollen. Sein Ziel besteht in der Formfindung für etwas Unsagbares, nicht in der Repetition tradierter Rituale: Er strebt, ganz ohne Blasphemie, nach einem eigenen Kosmos, begründet nur auf der Intensität seines Erlebens und der Fähigkeit, dafür eine adäquate und notwendige Form zu finden. Seine Inkarnation ist Herakles, der sich durch schier unlösbare Aufgaben Beweisende, der einen „Stachel wider das Glück“ (Franz Fühmann) besitzt, um nicht dem unproduktiven Wohlleben anheim zu fallen und ebenso ein sich selbst problematisierendes Sendungsbewusstsein, das die Zumutungen seines exemplarischen Auf-Sich-Gestellt-Seins besteht.

Diese hier nur grob zu skizzierende antipodische Typologie ist freilich nicht mehr als ein verdeutlichendes Gedankenmodell und beansprucht überdies keinerlei generelle Geltung, sondern rekurriert allenfalls auf den Zeitraum vom Trecento bis zum Ausgang der Klassischen Moderne (Giotto di Bondone bis Paul Klee) im künstlerischen Bereich sowie vom Urchristentum der Katakomben bis zur philosophischen Gotteszerstörung durch Feuerbach, Marx und Nietzsche im Bereich der Ecclesia. Gleichwohl fand in diesem enormen Zeitvolumen ein grundsätzlicher Paradigmenwechsel im Verhältnis von Kirche und Kunst statt, der Auswirkungen bis in die Gegenwart zeitigt und zu dessen Kennzeichnung obige Typologie hilfreich sein mag. Gemeint sind die langwährenden und doch plötzlich in Erscheinung tretenden Prozesse der Subjektwerdung des Individuums, namentlich des Künstlers, und der Loslösung der neuzeitlichen Weltvorstellungen aus dem Kanon, dem Schutz und dem Zwang theologischer Begründungsmuster. Jene komplexen, ebenso luziden wie mystischen Gedankengebäude des Alten und Neuen Testaments, der Kirchenväter und -lehrer, der allein seligmachenden Kurie oder der monastischen Gegenentwürfe begannen allesamt durchlässig zu werden gegenüber einer bis dahin nicht gekannten Wirklichkeit, geprägt durch merkantile Dominanz, „demiurgische“ Erfindungen auf allen Lebensgebieten und einer humanen Teleologie, die vom himmelsfernen Allmächtigen über die Menschwerdung des Sohnes bis zum wirklichen Menschen als Maß aller Dinge führte. Damit einher ging die soziale Enthierarchisierung, die die Differenz vom Kaiser des Mittelalters zum Fürsten des Barock zum Bürger der Demokratie schwinden ließ und schließlich in die Proklamation von Menschenrechten mit universaler Gültigkeit mündete. In all diesen Prozessen waren die Künstler treibende Kraft und Nutznießer zugleich, titanische Auftragnehmer der Päpste, Kardinäle, Landesherren, Patrizier und Biedermänner und ebenso immer mehr erstarkende Anwälte in eigener Sache, die aus jeglicher Dienstbarkeit heraustraten und die Kunst als selbstreflexives Bezugssystem schließlich an Stelle des für tot erklärten Gottesbegriffes aufrichteten. Die Kunst war, salopp gesprochen, von der Magd zur Diva mutiert, und seither hat sie keinen Blick mehr für jegliche Pflegeeltern von einst.

Diese umfassenden Autonomiebestrebungen der Künstler in formaler, geistiger und sozialer Hinsicht führten folgerichtig zu einer absoluten Revision des Kunstsystems gegen Ende des 19. Jahrhunderts und in fortgesetzte Vorstöße in die terra incognita der Moderne. Hier musste alles neu bestimmt und verortet, auf Nullpunkte und bildnerische Grundlagen zurückgeführt werden, ohne Kompass und Erfolgsgarantie: Dabei konnten weder die Kirche noch andere tradierte Institutionen behilflich sein, dabei gab es keine gültigen Bezugssysteme mehr außer die zu entwickelnde Eigengesetzlichkeit des begangenen Weges, dabei schließlich gab es kein Zurück mehr in die akademischen Gewissheiten der Ikonographie, in die anämische Inbrunst der Nazarener oder die Trauer um die „verlorene Mitte“ (Hans Sedlmayr). Mit dem Beginn der Klassischen Moderne spätestens endet also der innere

Zusammenhalt von Kunst und Kirche, auch wenn christliche Motive weiterhin, nicht selten in ironischer Brechung, Verwendung finden, auch wenn einzelne Protagonisten (Vincent van Gogh, Johannes Itten und später natürlich auch Joseph Beuys) vom Gestus des Erlösers inspiriert waren, auch wenn theosophische Abhandlungen die Abstraktionen Kandinskys und Mondrians grundiert haben mögen. Für eine kurze Zeit sogar war die Kunst selbst zur neuen Religion geworden, galten die Museen als Kathedralen des 20. Jahrhunderts und die Künstler als Kündler heilsbringender Botschaften. Doch diese zivile Utopie währte bekanntlich nicht lange: Die bestialische Realität zweier Weltkriege, die nachfolgenden Diktaturen, Systemauseinandersetzungen und Verteilungskämpfe sorgten gründlich dafür, dass sich die Kunst sowohl wie die Kirche wieder neu erfinden mussten.

Dieser enorme Leidensdruck schuf vorübergehend sogar eine neue Nähe zwischen Kunst und Kirche: die gestischen Hiebe, Schwünge und Krusten des Informel schienen der adäquate Ausdruck eines existentiellen Gottsuchertums zu sein, und nicht zufällig bildeten nachfolgende Epigonen mit einer Flut von ungegenständlichen Bildern, Blättern und Skulpturen das Gros der in Kirchenräumen gezeigten „Modernen Kunst“. Doch spätestens mit Fluxus, Happening und Performance einerseits und der Pop Art andererseits sprang die bestehende Kluft wieder auf; wo nicht dunkel geraunt oder schwarz übermalt wurde, galt die Kunst als Apologetin der Oberfläche und des Scheins. Wo Handlungen zweckfrei und nicht den Ritualen der Liturgie folgend aufgeführt wurden, sondern rein künstlerischen Erwägungen oder gar der Partitur des Zufalls geschuldet waren, stieg die übergroße Zahl der Gläubigen (und übrigens auch aller anderen Publikumsschichten des gemäßigten Bürgertums) als Adressat einfach aus. Die Kunst begann, sich endgültig im Stadium des Spezialistentums einzurichten, und nach dem gesamtgesellschaftlichen Abklingen des politischen Aktionismus Mitte der siebziger Jahre war dieser symbolische Handlungsraum auch wohl bestellt und notwendig. Sozusagen eine andere Nische im zunehmend ausdifferenzierten Spektrum der apostrophierten Wohlstandsgesellschaft besetzte die Kirche als ebenso komplexes System, mit Handreichungen und Hackordnungen, Gebräuchen und Ausbrüchen, Toleranzen und Tabus. Erst der Kunst-Boom der achtziger Jahre, ausgelöst durch eine transatlantische Hausse der „Neuen Wilden Malerei“ und begleitet von Museumsgründungen allerorten, sagenhaften Spekulationsgewinnen, Imagetransfers in die Industrie und letztlich flächendeckender Ästhetisierung aller Lebensbereiche, erst diese „interne Inflation“ also überschwemmte auch die Refugien sakraler Räume und infizierte sie mit dem umtriebigen Virus der Gegenwartskunst. Abgesehen vom redlichen Bemühen Einzelner und wenigen thematischen Großausstellungen bis heute (1980: „Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“, 1990: „GegenwartEwigkeit“, 2003: „Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen“) gehörte es fortan auch in kirchlichen Kreisen zum guten und sozial nobilitierten Ton, über „moderne Kunst“ mitreden zu können; entsprechend begrüßten die Künstler der hinteren Reihen die weitläufigen Ausstellungsmöglichkeiten in sakralen Gemäuern.

Und heute? Christoph Schlingensiefel inszeniert auf der venezianischen Biennale seine „Church of Fear“, begründet auf Pfahlhockern, die ihre vermeintliche Angst als Opfer terroristischer Anschläge zum subjektiven Gut qualifizieren und damit dem Propaganda-Kreislauf der Machthaber entziehen. Slogangängig als „CoF“ auf schwarzen T-Shirts firmierend, wird diese Kirche der Furcht wohl keine Gläubigen gewinnen; ihre Halbwertszeit im Kunstbetrieb jedoch ist ungewiss, möglicherweise wird sie sogar das Ende der Veranstaltung überdauern. Mit seinem persönlichen „Gesamtbesitz“ arrangiert Florian Slotawa immer wieder neue Raumsituationen, zum Beispiel 2002 in der Kunsthalle Mannheim das „Jüngste Gericht“. Dabei versucht er, „dieses zentrale kunsthistorische Thema mit seinem Hausrat zu bewältigen. [...] Auch hier sitzt Christus als Weltenrichter im Zentrum, von ihm aus gesehen rechts das Paradies und links die Hölle (im Kofferraum), Höllensturz über das Bügelbrett durch das Dachfenster, Auferstehung der Toten aus dem Motorraum [...]“ (Katalog). Diese beiden Beispiele mögen genügen, um die Haltung der aktuellen Kunst anzudeuten: Respektlos, erfrischend und immer changierend zwischen durchaus ernst gemeinter Behauptung und ironischem Korrektiv, ja vernichtender Negation. Diese ironische Grundhaltung ist man geneigt, vorderhand mit der so genannten Postmoderne in Verbindung zu bringen, jenem Bruch aller einsträngigen Fortschrittsgläubigkeit, der immer mit dem Verlust an Authentizität und dem Gewinn an reflexiver Dimension, Spiel, Zitat und Widerspruch einhergeht. Bei näherem Bedenken wird jedoch gewahr, dass eine grundsätzliche geistige Ironie als „das Salz, durch welches das Aufgetischte überhaupt erst genießbar wird“ (Johann Wolfgang von Goethe), seit der Ernüchterung nach der Französischen Revolution zum Basisreservoir des Intellektuellen und Künstlers gehört und damit eine paradigmatische Differenz zum Ernst der Schöpfung, zur Würde des Schöpfers, zur Demut des Geschöpfes konstituiert worden ist. Wenn die Kirche diese „Schnoddrigheit“ der Moderne aushält und nicht als Angriff auffasst, sondern als Schrei und Gesang der Wachen, der Wollenden, der Lebendigen, dann gibt es gute Chancen für ein Gespräch. Kriterien für diese Begegnung sind nicht in Sicht: Sie kann stattfinden in suburbanen Slums und kunstprallen Villen, im Atelier und in der Sakristei, im Museum und im Chorbereich, im Himmel und auf Erden.