

Klaus Berger

Herrlichkeit. Ist unser Glaube schön?¹

Es ist für mich reizvoll, eine ganze Theologie von dem Begriff „Herrlichkeit“ her zu entwickeln. Das Wort „Herrlichkeit“ heißt im hebräischen „Kabod“ und ist dasselbe wie „Lichtglanz“. Im Griechischen heißt es „Doxa“, auch das meint „strahlenden Glanz“, „Ansehen“, „Ansehnlichkeit“, auch „Ehre“, also „Ansehen voreinander“. Dasselbe griechische Wort besitzt eine ästhetische und eine soziale Dimension.

Dieses Thema ist in der Gegenwart wichtig, einmal für die Bedeutung der Kunst im christlichen Glauben. Ästhetik und Glauben stehen hier in besonderer Diskussion.

Zum anderen ist es wichtig für die christliche Liturgie. Liturgie ist wesentlich eine Zeichenhandlung, nicht nur ein Gemeinschaftstreffen. Vielleicht können Überlegungen über neue Impulse aus der Liturgie auch hier ansetzen. Wir brauchen als Kirche des Wortes die Welt der Bilder.

Schließlich ist das Thema „Herrlichkeit“ eines der Mystik, denn immer wieder geht es bei der Begegnung mit Gott um die Frage, wie man Gott selbst sehen kann. Nein, Gott selbst, die Herrlichkeit im Abglanz seiner Herrlichkeit, kann man nicht sehen. Doch der Mensch wird in der Bibel als einer gedacht, der nach Gottes Bild gemacht und in der Herrlichkeit ihm ähnlich ist. So formuliert es Paulus bei der Übernahme von Genesis

1.26-28. „Doxa“ nennt Paulus dies bei der Auslegung von Genesis 1. Dies besagt, derjenige, der die Herrlichkeit hat, ist jeweils der Ranghöhere. Und wenn der Mensch ein Abbild Gottes ist, hat er Teil an der Herrschaftsfunktion Gottes. Das Thema „Herrlichkeit“ ist schließlich auch ein politisches Thema, denn Politik benutzt immer wieder ästhetische Elemente um sich zu inszenieren und sich in Geltung zu setzen. Wenn zum Beispiel der Bundespräsident seine Neujahrsansprache hält, blickt man regelmäßig auf die deutsche Fahne, die schlaff im Hintergrund hängt. Dabei ist ziemlich wichtig, wie sein Zimmer ausgestattet ist. Meistens nimmt man bei solchen Leuten eine Bücherwand, die das Zimmer garniert, um Belesenheit zu suggerieren. Bei meinen Büchern gibt es manchmal irgendetwas Kreuzgangähnliches, um in einer bestimmten Inszenierung gewissermaßen den Inhalt vorwegzunehmen. „Herrlichkeit“ ist ein politisches Thema, weil in unserem Land durch die Medien mit hoher Kunst und verheerendem Ausgang Politik gemacht wird. Nicht erst seit gestern, ja auch bereits bei den Nazis.

Ich sehe eine vielfältige Aktualität dieses Themas, natürlich inbegriffen die Spannung zwischen Herrlichkeit und Unsichtbarkeit. Das Stichwort Mystik sagt dann, dass wir es mit etwas zu tun haben, das unsichtbar ist und doch irgendwie einen Hauch von Sichtbarkeit hat, indem es zumindest ahnungsweise aufblitzt, etwa wenn man eine gotische Kathedrale betritt oder wenn man, wie

INHALT	
Klaus Berger Herrlichkeit. Ist unser Glaube schön?	1
John O' Donohue Das Geheimnis der Schönheit	9
Helga Müller Kann Kunst, kann Schönheit die Welt retten?	13
Johannes Stückelberger Die Kirche als anderer Ort Über die Wahrnehmung von Kirche in der zeitgenössischen Kunst	18
Isabel Greschat Künstlerportrait Daniela Rossell Lob der Langsamkeit	25
Ausstellungen	27
Neue Literatur	32
Kataloge	46
Personen/Nachrichten	89
Veranstaltungen - Termine	98
Impressum	100

das jetzt so schön geschieht, den Magdeburger Dom nächtens besichtigt. Da finden sich immer hunderte von Leuten, die nächtlich den Dom sehen wollen. Mit Taschenlampen haben angestrahlte Figuren ein Stück Herrlichkeit im Kontrast zur Finsternis.

Dies waren ein paar einführende Bemerkungen in diese Art von Theologie, die ich Ihnen vorstellen möchte. Wenn man eine neue Theologie vorstellt, tut man das in Differenz zu anderen. Was ist also dem, wovon wir reden, besonders entgegengesetzt? Besonders entgegengesetzt dem, was wir tun, ist die psychologische Richtung in der Seelsorge, denn dort geht es nicht um Gestalt, um Schönheit, um etwas, das man mit Augen sehen kann, sondern um Analyse und bestenfalls um Narration, Erzählung. Manche Art von Psychologie scheint geradezu eine antiästhetische Depressivität auszustrahlen. Die Theologie der Herrlichkeit ist auch ganz etwas anderes als Moral. Denn dort geht es um Wollen und Tun. Häufig scheint Moral durch all zu deutliche freudlose Rede von Verantwortung und letzten Endes auch durch Erbschaften aus der neuprotestantischen Sündentheologie belastet zu sein. Um Moral geht es nicht. Es geht auch nicht um Entmythologisierung. Darum ging es damals im letzten Buch von Hans Urs von Balthasar mit dem Titel „Herrlichkeit“, das in den 50er Jahren in vier Bänden erschien. Es war vor allen Dingen eine Auseinandersetzung mit Bultmann. Balthasar betonte hierbei, dass man den Charme der Geschichten nicht zerstören solle, indem man sie auf ein abstraktes Gerippe zurückführt. Um des Himmels Willen sollten die Geschichten nicht entmythologisiert werden. Ihre Überzeugungskraft liege gerade in dem, was sie durch den Gang der Dinge vermitteln durch das, was sie enthüllen und verhüllen. Zum Beispiel der Gang der Jünger nach Emmaus. Die Geschichte dokumentiert verhüllte Herrlichkeit, und dies macht gerade ihren Charme aus, auch wenn man die Darstellung durch Rembrandt im Hinterkopf behält. Man soll also nicht entmythologisieren, sondern Herrlichkeit erzählen und in der Geschichte

selber das Verborgene enthüllen lassen. Es besteht also eine enge Beziehung zur narrativen Theologie. Nun haben wir schon in der Schule gelernt, und im Studium wurde das bekräftigt, dass das Schauen und das Sehen etwas Griechisches sei, während das Herz und das Wollen etwas Jüdisches sei. Ich denke, von dieser Theorie muss man sich heilen lassen. Dass man hier die Ästhetik gegen die Ethik ausspielt, hat einen großen Vorläufer bei Sören Kierkegaard, der sagt, die Ästhetik ist letzten Endes der Bereich dessen, der einen unberührt lässt. Man ist nur Zuschauer, im Übrigen hält man sich heraus. Dies aber meint der biblische Begriff der Herrlichkeit und das biblische Schauen gerade nicht. Denn wenn es in der Bergpredigt heißt: „Selig, die reinen Herzen sind, denn sie werden Gott schauen“, dann ist es ja nicht eine unbeteiligte Objektivierung Gottes, sondern ein ganz und gar Ergriffensein. Gott ist nicht durch erklärende Rede oder Abstraktion zugänglich, sondern nur durch Schauen. Oder wenn Jesus sagt: „Wer mich sieht, sieht den Vater“ nach dem Johannesevangelium, dann geht es auch dort um eine ästhetische Theologie. Das Sehen bedeutet hier etwas Umfassendes, in einem Augenblick wahrnehmen, daher die Beziehung zum Nu der Mystik. Oder das Jesuswort „Wer den Bruder sieht, der sieht den Herrn“. Dort bedeutet das Sehen mehr als das Erblicken, es bedeutet erkennen, sich zuwenden, sehen als Form eines sozialen Kontaktes. „Hast du den Bruder gesehen, so hast du den Herrn gesehen“. Wir halten fest, dass Schauen und Sehen im biblischen Sinne nicht verobjektiviert, nicht nur passiv heraushält, nicht konsumiert, nicht Unbeteiligtsein ist. Es meint gerade eine ganz intensive Form einer Gemeinschaft, die sich aber auch entzieht, indem sie nicht so auf den Begriff zu bringen ist. Ich erinnere nur daran, wie in der Offenbarung des Johannes in Kapitel 4 der Thron Gottes beschrieben wird. Es heißt dort nur: Es saß einer darauf, aber wie der aussah, das wird nicht beschrieben. Das kann man auch nicht beschreiben, jedenfalls nicht mit Worten. Nach Jesaja 6 sieht man beispielsweise den Saum des Gewandes Gottes.

Wir haben in diesem einleitenden Stück gefragt, was dies für eine Theologie ist. Hierbei wurde abgegrenzt von analytischen, moralischen und entmythologisierenden Theologien. Im Grunde genommen von allen Theologien, die darauf aus sind, eine Abstraktion zu bilden. Wir teilen hier mit der narrativen Theologie die Kritik an der Abstraktion, weil alle Abstraktbildungen immer besonders willkürlich sind.

Als zweites fragen wir jetzt nach den hauptsächlichlichen Äußerungen dieser Form von Theologie. Theologie betreibt man überhaupt, indem man entweder über Gott schweigt oder in Bildern über ihn redet. Schweigen heißt apophatische Theologie, das Reden in Negationen. Gott ist weder Mensch, noch die Welt, er ist alles andere, er ist unfassbar. Das alles ist negative Theologie. Gerade von der griechisch-orthodoxen Frömmigkeit haben wir viel gelernt und auch noch viel zu lernen. Manche Theologen meinen, dass man Theologie hauptsächlich als negative Theologie betreiben müsse. Als Neutestamentler kann ich dem nicht zustimmen. Ich finde schon, dass negative Theologie legitim ist. Als Neutestamentler muss ich aber sagen: Es gibt die Welt der Gleichnisse, der Metaphern, der Gottesgleichnisse oder die der Bilder. Man kann Liturgie als inszenierte Handlung sehen, die sichtbar ist und mit Kunst zu tun hat. Aber auch die Sakramente und die Wunder gehören in den Bereich dieser Zeichenhandlungen hinein, in all das, was man sehen kann. Es ist ein ganzes Feld, das sich hier auf Anregung des Neuen Testaments auftut. Bleiben wir einmal beim Schlichtesten. Gerade jetzt ist man dabei, dies nämlich wieder zu entdecken. Die neueste Welle über die Rede Jesus in der Theologie ist eine metaphorische. Jesus als Bräutigam meint seine Beziehung zu Israel. Oder was bedeutet der Ausdruck des Lamm Gottes eigentlich? An diesen beiden Punkten kann man sagen: Die Metapher versucht, die Summe von Eindrücken, von Aussagen durch ein Bild abzukürzen. Man braucht nicht einen langen Vortrag zu halten, sondern sagt einfach „Lamm Gottes“. Die Menschen

damals haben das verstanden. „Lamm Gottes“ meint nämlich „unschuldig“ und im Sinne der apokalyptischen Bilderwelt das unschuldigste Tier schlechthin, weil die Lämmer eben weiß sind.

„Bräutigam“ meint verschiedene Elemente: die exklusive Beziehung zu Israel, Treue, Werben um die Braut. Dann auch das der Schönheit der Braut. Wie wird die Braut dieses Bräutigams schön? Vom Bräutigam selber wird auch gesagt, dass er schön sei. In Gleichnissen wird der Bräutigam sogar geziert durch die Begleitung der zehn Jungfrauen. Es sind keine Brautjungfern, sondern Bräutigamjungfern, die dazu herhalten sollen, den Bräutigam attraktiver zu machen. Nach dem Motto: Wenn er zehn attraktive Freundinnen hat, wird er wohl doch kein Langweiler sein. Mit der metaphorischen Christologie im Gleichnis der Jungfrauen haben wir gleich die Überleitung zu den Gleichnissen gefunden. Die biblischen Gleichnisse sind Bilder, die man erzählen kann. Das ist ja das Schöne daran, deshalb hat das 19. Jahrhundert auch gesagt: Wir stellen die Gleichnisse, besonders das vom verlorenen Sohn, gegen die sterile Dogmatik. Dieses Ausspielen von Abstraktion gegen das Bild ist aber eine Richtung in der liberalen Theologie des 19. Jahrhunderts. Man hat es zu der Aussage verwendet, dass die Gleichnisse auf jeden Fall echt seien. Ich denke, man kann dies auf jeden Fall nicht sagen. Dass sie schön sind und Jesus ein großer Gleichniserzähler ist, ist ganz unbestritten. Es gibt Gleichnisse, die Jesus mit anderen Gleichnissen der Weltreligionen verbinden. Ich habe Gleichnisse der Weltreligionen, etwa tausend Gleichnisse aus allen Religionen herausgegeben. In diesen wird deutlich, dass es nicht nur bei Jesus Gleichnisse gibt, sondern auch bei anderen. Interessant sind Gleichnisse, die das Ästhetische selber zum Gleichnisinhalt machen. So gibt es zahlreiche Gleichnisse vom Färben, vom Einfärben, was man heute gar nicht mehr tut. Selbst das Brautkleid wird heute nicht mehr eingefärbt, um auch für spätere Zwecke zu dienen. Dennoch geht es um die Frage der Farbe. Es geht um eine Verwandlung dessen, was zunächst bunt ist in einer farblosen Weißheit. Das

ist dann ein Bild für die Taufe. Oder das, was der Färber tut, wenn er eine neue Farbe hineinbringt. Färbegleichnisse gibt es auch für die Kirche, die aus verschiedenen Stücken zu einer geworden ist. Viele Gleichnisse vom Färben haben das Bild selbst zum Inhalt. In einer Linie würde ich die Zeichenhandlungen der Propheten und der christlichen Liturgie sehen. Denn es geht eigentlich gemeinsam darum, dass ein Beauftragter eine Zeichenhandlung vorführt, die zum Beispiel meint: „So ist Gott, das ist Gott“. Wenn zum Abendmahl eingeladen wird, soll dies heißen „Gott lädt Euch ein“. Oder wenn der Prophet Hosea den Auftrag bekommt, eine Dirne zu heiraten, dann soll das heißen, Gott hat Israel, ein treuloses Volk, zur Frau. Also wurde hier die Situation Gottes nachgespielt in dem, was der Prophet tut. Oder wenn man die Hostie, die Oblate, wie das in Norddeutschland beim Abendmahl üblich ist, vors Mikrofon hält, muss es richtig knacken. Dann sind die Leute zufriedener. Man macht dann Jesus richtig nach. Jesus dankte und brach es, und er gab es seinen Jüngern. Das Brechen des Brotes wird hier also nachgemacht. Die Liturgie spielt Christus. Liturgie ist ein Nachspielen Jesu Christi, ein Nachspielen Gottes. Und weil das so ist, wird schon der alttestamentliche Tempeldienst mit der Herrlichkeit Gottes verknüpft. Herrlichkeit dient als zusammenfassender Begriff dafür, was man im Tempel wahrnimmt. Und dasselbe kennen wir besonders ausgeprägt vom himmlischen Gottesdienst in der Offenbarung des Johannes. Dort gibt es die 24 Ältesten, die vier lebenden Wesen um den Thron herum, bei dem alle „Heilig, heilig“ singen. Die irdische Gemeinde ist mit der feiernden im Himmel verbunden. So wird der irdische Gottesdienst ein Stück Anteil erlangen an der himmlischen Liturgie, indem man dieselben Gesänge singt und sich in dieses biblische Geschehen hineinsingt. Es gibt also in gut biblischer Tradition für die Gegenwart Gottes im Kult keine starren Bilder und auch keine Ablehnung von Sichtbarkeit, sondern diese lebendige Inszenierung. Die liturgische Bewegung ist ein ökumenisches Hoffnungszeichen. So wünsche ich mir, dass man im Studium vielleicht

doch irgendwann einmal das Fach Liturgiewissenschaft oder Liturgiegeschichte einführt, damit die Pfarrer über das Wichtigste was sie tun, wenigstens ein bisschen Bescheid wissen. In diesem Zusammenhang sind diese Handlungen als diejenigen, die ästhetisch an der Herrlichkeit Gottes teilhaben, wichtig, weil sie zwei Extreme vermeiden, nämlich die absolute Bildlosigkeit und die reine Abstraktion. Das hat es immer wieder gegeben, den Ikonoklasmus, die Ablehnung des Bildes. Die Herrlichkeit Gottes verbietet auch die starre Abbildung in der christlichen Kunst, die als solche, denke ich, spätestens mit dem späten Mittelalter zu Ende gegangen ist. Helmut A. Müller hat mir letztes verboten, von christlicher Kunst der Gegenwart zu reden. Das habe ich ganz ernst genommen. Ich glaube auch, dass er Recht hat, weil das Merkmal der christlichen Kunst in der Antike und Mittelalter gewesen ist, den Himmel auf Erden abzubilden. Da hatte man keine Scheu davor, die Dreifaltigkeit auf dem Gnadenstuhl abzubilden, der Vater sitzt da und hält das Kreuz auf den Knien. Der heilige Geist wandert drüber. Oder die Krönung Mariens. Diese christliche Kunst ist spätestens mit den Nazarenern des vorletzten Jahrhunderts zu Ende gegangen. Das war noch ein Nachtrag und seitdem wagt man es gar nicht mehr, den Himmel darzustellen. Es gibt keine fromme Kunst mehr. Ich denke, eine gewisse Epoche kann man so nennen, weil sie ausdrücklich intendiert, das „wie im Himmel, so auf Erden“ mit bestimmten Mitteln umzusetzen. Aber dieses hat man doch aufgegeben. Die Kruzifixe der Gegenwart zeigen ja nur einen gnadenlosen Realismus. Soweit also dieses andere Extrem. Christliche Kunst ist daher wohl nicht mehr möglich in diesem alten Sinne, und Ikonoklasmus ist zu wenig. Aber liturgische Handlungen kann man schauen und sehen. Die Wunder nehme ich zu diesen Zeichenhandlungen hinzu. Die neutestamentlichen Wunder sind ja doch nicht wirklich eine Verbesserung der Lage der Menschheit. Denn die paar Geheilten in Palästina ändern ja doch nicht unsere Zeit oder Welt im Ganzen. Aber sie ha-

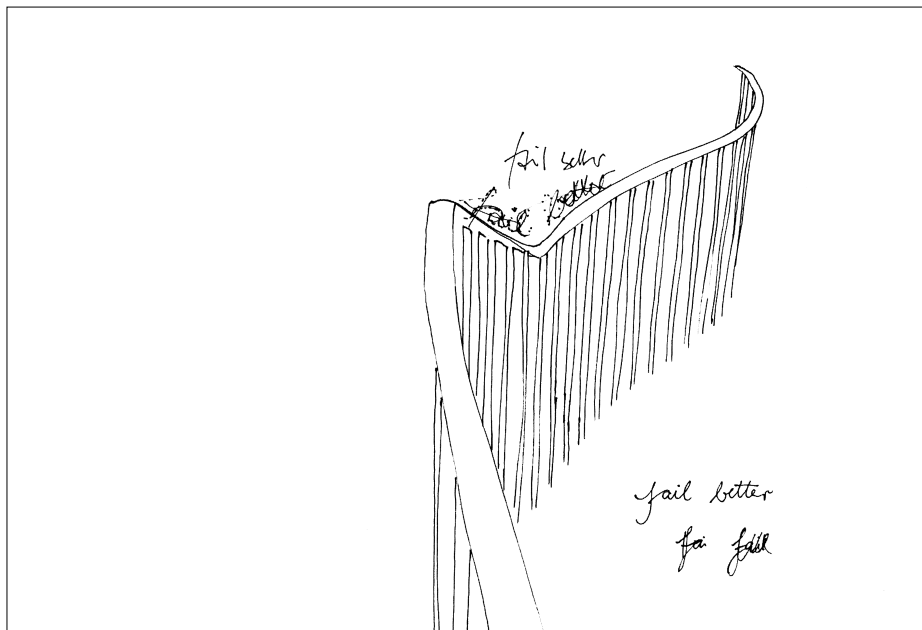
ben die Funktion, innerhalb des Evangeliums etwas real anzukündigen von dem, was künftige Herrlichkeit ist. Interessant ist, dass sie im Johannesevangelium ja als Erweise der Herrlichkeit Jesu gelten. Da geht es nicht um eine Verbesserung der Menschheit, sondern um Äußerung dessen, was Gott mit uns vorhat. Was ist denn schöner, wenn Wunder so Offenbarung von Herrlichkeit sind?

Und schließlich sind die Sakramente, die Taufe und das Abendmahl, Zeichenhandlungen. Es ist ganz klar, dass es sich hier um Handlungen handelt, die auch schön sein sollen. Jede Taufe macht das ja deutlich. Da gibt es Blumen, Kerzen und ein Taufkleid. Nur scheint mir die Ästhetik der Taufe ziemlich heruntergekommen zu sein, weil das mit dem Taufkleid ja gar nicht stimmt. Eigentlich müsste das Kind nackt sein und ein Taufkleid bekommen als Symbol des neuen Leibes. Und dann ist die Architektur unserer Kirchen gar nicht auf die Taufe ausgerichtet. Es gibt viele moderne Kirchen, in denen es nur eine Schüssel in der Sakristei und keinen Taufbrunnen mehr gibt.

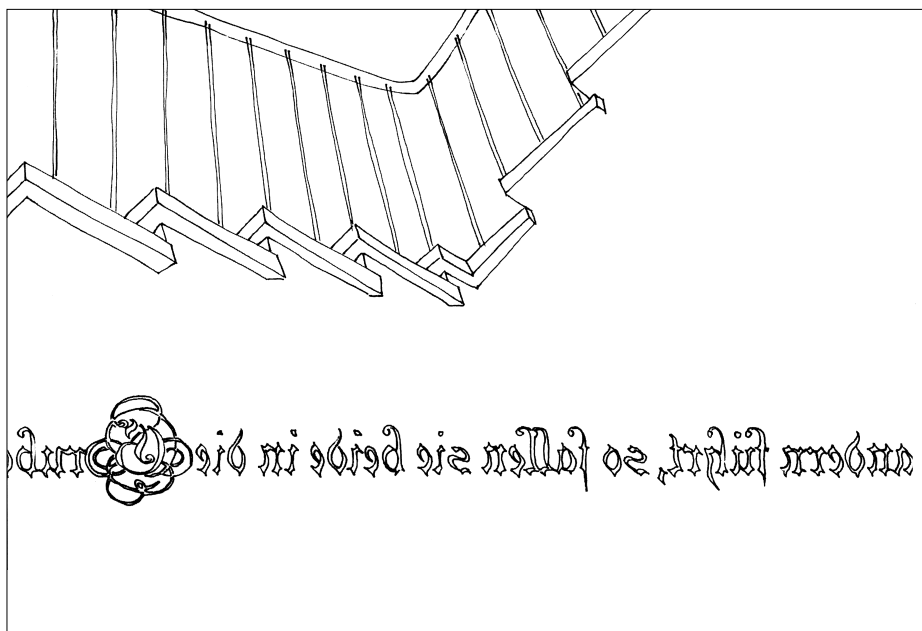
In alten Kirchen ist das Taufbecken der Mittelpunkt. Ein Becken, in das die Leute wirklich hineinstiegen und das schöne Säulen rahmten.

Ich fasse diesen Punkt zusammen. Wir haben uns umgeschaut, wo es in der Bibel und in der Theologie Dinge gibt, die ästhetisch besonders ausgerichtet und die in der Bibel mit dem Attribut Herrlichkeit verbunden sind. Wir haben gesehen, dass es das in den Gleichnissen bei den Zeichenhandlungen der Propheten, in den Sakramenten und bei den Wundern und Gottesdiensten gibt. Wunder und Liturgie werden ausdrücklich Doxa, Herrlichkeit, genannt.

Der zweite Komplex beschäftigt sich mit der Frage des Menschenbildes, das dahinter steckt. Denn wenn man Theologie betreibt, muss man auch etwas über den Menschen sagen. Da kann man grundsätzlich sagen, dass das alttestamentliche Menschenbild stark sinnlich ist. Der Mensch wird auch nicht als ein Vernunftwesen definiert, das seine Freiheit und Verantwortlichkeit gebrauchen kann. Der Mensch ist Kind seiner



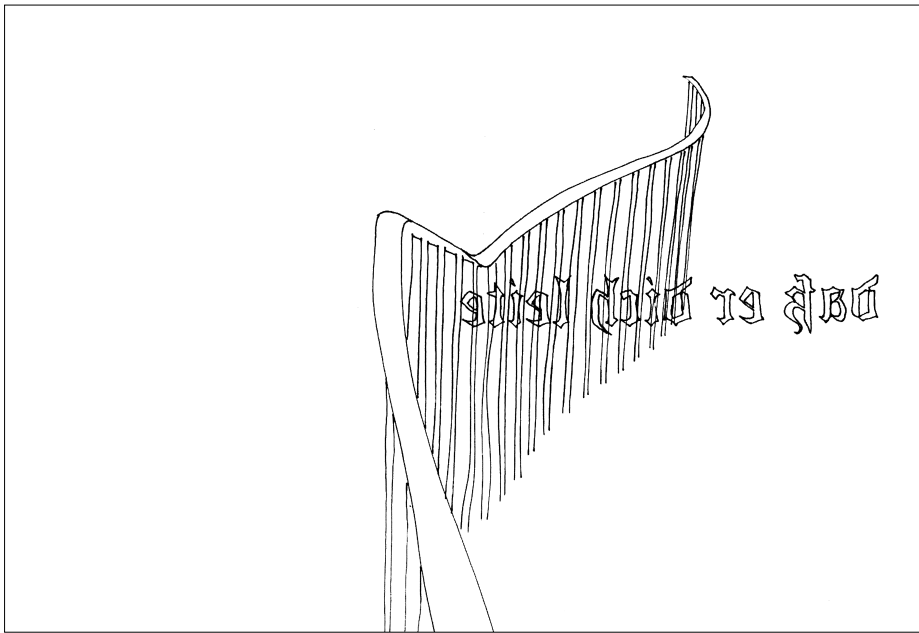
Katrin Ströbel: fail better, 2005, Zeichnung A4, edding auf Papier, 29,7 x 21 cm



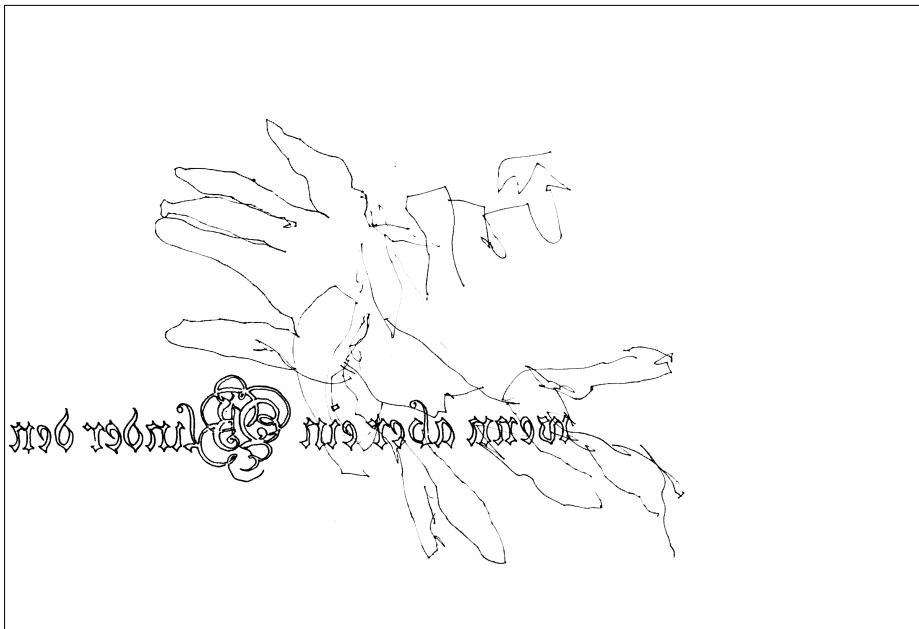
Katrin Ströbel, wenn aber..., 2005, zwei Teile, Zeichnung A4, edding auf Papier, 29,7 x 21 cm

Familie. Er definiert sich dadurch, dass er eine bestimmte soziale Rolle wahrnimmt. So wird „Person“ in der Bibel verstanden. Das ist etwas ganz anderes als bei uns, viel mehr von außen gesehen. Wer eine soziale Rolle übernimmt, wer im Kreise seiner Familie da ist, auch im Kreise des Gottesvolkes, der wird hier gewissermaßen von außen betrachtet, leiblich und sinnlich. Das hat für den Begriff Herrlichkeit zur Folge,

dass er nicht ein Innenleben beschreibt. Derjenige, der Anteil an der Herrlichkeit hat, wie etwa der auferstandene Christus, von dem wird nicht gesagt, dass er selig sei, es haben merkwürdigerweise nur die anderen etwas davon, dass einer herrlich ist in ihrer Mitte. Das kann man ganz gut feststellen im Unterschied zur griechischen Auffassung. Bei Homer sind die Götter selig, sie bekommen Nektar und Ambrosia und leben auf



Katrin Ströbel: fail better; 2005, Zeichnung A4, edding auf Papier; 29,7 x 21 cm



Katrin Ströbel, wenn aber..., 2005, zwei Teile, Zeichnung A4, edding auf Papier; 29,7 x 21 cm

grünen Wiesen ein fröhliches Leben. So heißt es von Gott in der Bibel nie. Nicht selig, sondern umgekehrt, wenn wir ihn anschauen, werden wir selig. Und das ist etwas ganz Fundamentales, dass die Doxa, die Herrlichkeit, denjenigen, der sie hat, nicht wirklich glücklicher macht, sondern die anderen, die selber diesen anschauen, die Ihn feiern. Und man selbst hat nur dies davon, dass man in seinem sozialen Rang bestätigt ist,

aber nicht mehr. Das kann nur durch die anderen geschehen. Wenn man einer Frau sagt: „Du bist schön“, kann es geschehen, dass sie erwidert: „Da habe ich nichts davon“. Der schöne Mensch hat nichts von seiner Schönheit. Er wird bestätigt, aber erst durch die Reaktion anderer, weil man das eigene Schönsein ja in einer Welt, in der die Spiegel nicht häufig waren, gar nicht wahrnehmen konnte.

Herrlichkeit und Seligkeit sind in der Bibel eng an die Gemeinschaft gebunden. Denn wir sagen, wir schauen Gott und werden dadurch selig. Dann schauen wir Gottes Herrlichkeit, und im Anschauen der Herrlichkeit haben wir einen gewissen Anteil daran und sind glücklich. So wie ein Mann glücklich ist, der - jetzt rede ich einmal von mir - dauerhaft in Gesellschaft einer charmannten Frau ist. Dann hat die Frau selbst gewissermaßen nichts von ihrer eigenen Schönheit und ihrem eigenen Charme. Aber dem Betrachter erleichtert es die Kommunikation, wenn jemand charmant ist und er oder beide Gemeinschaft wagen. Deshalb ist der Begriff Herrlichkeit etwas kompliziert. Herrlichkeit ist nicht einfach ein Attribut von jemand, denn sie hat kein Innenleben. Es ist ein sozialer Begriff, kommunitär in der Struktur, ähnlich etwa wie der Begriff der Gerechtigkeit in der Bibel auch.

Denn Gerechtsein heißt, einem anderen die Möglichkeit zum Zusammenleben zu geben. Das ist mit der Herrlichkeit genau so. Indem wir Gott anschauen, werden wir selig. Das mittelalterliche Gebet des Thomas von Aquin „Hier bete ich auf den Knien, verborgener Gott, dich an“, endet so, „visu sim beatus tuae gloriae“, „selig sein durch das Anschauen deiner Herrlichkeit“. Wenn man die Herrlichkeit Gottes anschaut, wird man selbst selig. So wie man zum Beispiel eine schöne Frau oder eine gotische Kathedrale als Tourist besucht und selig ist, wenn man sie anschauen und wenn man dies öfter tun darf. Herrlichkeit hat eine kommunikative Struktur. Ferner gehört zum Menschenbild der Theologie der Herrlichkeit, dass der Mensch sich äußern muss. Dass man im Miteinander einen Menschen gar nicht greifen kann, außer, wenn er sich äußert. Durch seine Taten, durch sein Verhalten, durch seine Worte oder durch seine Schönheit, seinen Charme. Nehmen wir einmal das Wort „Charme“, das ja auch etwas von Charisma, also einer Gabe für die anderen, an sich hat. Aber in jedem Falle ist das leibliche Zeichen sichtbar für etwas, das sich enthüllt. Wer jemand ist, sieht man an dem, was er von sich gibt, was er ausstrahlt, was er tut, was er

sagt, aber es muss aus ihm heraus. Das bedeutet also die Dimension des Leiblichen und Sichtbaren.

Und daher gibt es von hier aus eine besondere biblische Definition von Schönheit, wenn die Wunder von Jesus als Beweis seiner Herrlichkeit angesehen werden. Also heißt es beim Wunder Jesu, bei der Hochzeit von Kana, (Johannes 2,11): „Dies war das erste Mal, dass Jesus seine Herrlichkeit zeigte vor den Jüngern“. Oder bei der Auferweckung des Lazarus, bei dem letzten Wunder in der Öffentlichkeit: „Diese Krankheit ist zum Erweis der Herrlichkeit Gottes da“. Was ist daran herrlich? Herrlich definiert sich offenbar in der Bibel nach dem, was einen anderen im Ganzen und auf Dauer heilen kann. Wenn einer herrlich ist, dann wäre das etwas, das andere Menschen im Ganzen und auf Dauer heilen, gesund machen, resozialisieren, bestätigen kann. Ich habe das Wort „heilen“ verwendet, jetzt nicht nur im medizinischen Sinne, sondern ganz umfassend. Wir gehen davon aus, dass sich der Mensch äußern kann, das ist hier wichtig. Seine Äußerung wird genommen und ist bedeutsam für die anderen. Die Wunder werden als Beweis der Herrlichkeit genommen. Und Herrlichkeit ist hier nicht der Lichtglanz, sondern das, was die anderen empfangen können, umfassend heilt und zwar sozial und leiblich.

Der Gegensatz zu Herrlichkeit ist hier auf jeden Fall nicht Hässlichkeit. Es gibt gar kein biblisches Wort für Hässlichkeit, sondern der Gegensatz ist erstens Mangel an Herrlichkeit, Verlust an Herrlichkeit. Dafür ist Römer 3,23 interessant. Dort sagt Paulus: „Wir haben überhaupt keine Herrlichkeit, denn wir sind Sünder.“ Keine Herrlichkeit haben heißt ein Sünder zu sein. Die Sünde ist das einzige Hässliche, weil sie, wie wir es ahnen können, Verfall, Tod und Korruption der Gemeinschaft ist. Wenn Herrlichkeit ganz stark gemeinschaftsbezogen ist, ist Sünde Mangel an Herrlichkeit, weil der Sünder ein Egoist ist. Und das Zweite wird dann ebenfalls klar, wenn man von diesem Gemeinschaftsbezug der Herrlichkeit ausgeht. Das Gegenteil von Herrlichkeit ist Verachtung und Geringschätzung. Das betrifft

insbesondere den Gekreuzigten, denn Kreuzigung ist die schändlichste Strafe. Der Gekreuzigte ist der Verachtete. Bei Paulus ein wichtiger Gegensatz, weil Jesus durch das Kreuz verachtet wurde wie kein anderer. Die Auferstehung rehabilitiert ihn, deshalb geht es hier um die Erbfolge von Kreuzestod und Herrlichkeit. Jesus wurde durch das Kreuz verachtet. Man konnte den Gekreuzigten verachten und gering schätzen und dieses wird geheilt durch die Herrlichkeit des Auferstandenen.

Drittens ist der Herrlichkeit das Leiden entgegengesetzt. Immer wieder haben wir im Neuen Testament den Kontrast von Leiden und Herrlichkeit. Es geht hier nicht um die Schmerzen. Dafür gibt es kein eigenes griechisches Wort, sondern hier geht es um das Leiden unter der Bosheit der anderen. Und weil Herrlichkeit dem entgegengesetzt ist, sind die anderen nicht aggressiv, sondern die Bewunderer, die mit einem zusammen glücklich sind.

Und schließlich sind viertens Finsternis und Schatten der Herrlichkeit entgegengesetzt. Das ist klar, weil Finsternis ein Abbild der Nacht und Schatten ist und Herrlichkeit zum Tage und zum Licht der Sonne gehört. Finsternis und Schatten bedeutet, dass man nicht leben kann. Und Herrlichkeit ist ein Raum zum Leben, also nicht nur ästhetisch, sondern ganz umfassend wird hier der Zusammenhang von Verachtung und Opfersein, Sündersein, draußen stehen deutlich. Eigentlich ist Herrlichkeit, so wie wir dies hier jetzt erkennen können, dasselbe wie akzeptiert sein bei den Anderen, in der Geltung stehen, die für alle miteinander förderlich ist. So das die richtige Ordnung sozusagen besteht, wenn derjenige, dem Ehre gebührt, auch Ehre bekommt - dann würde das Herrlichkeit heißen im Sinne der Bibel.

Es geht also nicht nur um Ästhetik, sondern auch um etwas Soziales. Und deshalb kann man sagen, dass es bei der Herrlichkeit in erster Linie um einen ästhetischen und sozialen Begriff und daher einen Zusammenhang von Akzeptiertsein und Augenschmaus geht. Augenschmaus wäre das Ästhetische, aber hinzu kommt Akzeptiertsein, das gehört dazu. Anders formuliert: Wen

man als Autorität verehrt, der ist schön, per se. Und in diesem Sinne sind Äußerungen etwa der Liturgie über Maria zu verstehen: „tota pulchra es Maria“, „Ganz schön bist du, Maria“ oder „Wunderschöne prächtige, hohe mächtige“ im Marienlied. Auch da geht es nicht um isolierte Schönheitsaussagen, sondern eigentlich um Verehrung und Akzeptanz. Also nicht um Augenschmaus an sich; es besteht keine Konkurrenz zu Filmstars, sondern ein Zusammenhang von Schönheit und Akzeptiertsein. Schönheit ist kein Wert an sich, sondern eine Chance, die Kommunikation leicht macht und sie provoziert.

Und weil das so ist, spielen drei Elemente hier eine Rolle, einmal, dass Gottes Volk Gegenstand der Verherrlichung ist. Gottes Volk ist schön. Wenn es denn nicht mehr Opfer von Antisemitismus ist. Und man weiß aus der Geschichte Israels, dass Israel immer Opfer von Antijudaismus gewesen ist. Wenn Gottes Volk verherrlicht und wenn es einmal akzeptiert wird, wäre das, wie wenn Pfingsten und Himmelfahrt auf einen Tag fallen. Genau das ist die Hoffnung im Neuen Testament an drei schönen Stellen. Im Lied des Simeon, der das Christkind auf den Arm nimmt und sagt: „Meine Augen haben dein Heil geschaut.“ Dann kommt die Definition dieses Heils, nämlich Licht für die Völker und Herrlichkeit für Israel. Jesus ist Herrlichkeit für Israel, obwohl er doch nicht golden glänzt. Aber so ist Herrlichkeit, weil dann, wenn der Messias da ist, Israel an die ihm zukommende Stelle kommt. Endlich nicht der Letzte zu sein, sondern Träger der Herrlichkeit Gottes. Und ganz ähnlich das schöne Bild der Apokalypse 12: Ein Zeichen erscheint am Himmel, eine Frau bekränzt mit der Sonne, der Mond zu ihren Füßen, um ihr Haupt einen Kranz von zwölf Sternen. Diese sind übrigens die zwölf Sterne Europas geworden. Die Frau nach Apokalypse 12 ist das Gottes Volk. Sie ist schwanger und sie ist über alle Maßen herrlich. Diese Herrlichkeit übertrifft noch Sonne, Mond und Sterne. Wenn Gottes Volk mit der Sonne bekleidet ist, der Mond zu seinen Füßen und die Sterne um sein Haupt sind, dann heißt es, es ist so herrlich wie eine Frau,

die man durch eine goldene Brosche oder durch einen Diamanten oder was auch immer ehrt. Man schenkt ja einer Frau Schmuckstücke um zu sagen: Das stellt deine Schönheit erst richtig heraus. Du bist noch viel schöner als dieses.

Und genau dieses ist der Sinn der Attribute in Apokalypse 12. Die Frau als Trägerin der Herrlichkeit ist das Israel der Endzeit, das den Messias hervorbringt. Dass wir hier auf der richtigen Spur sind, sagt Paulus in Römer 9, 4. Dort zählt er die bleibenden Attribute Israels auf und sagt, Israel gebührt der Gottesdienst, die Kindschaft; Israel ist Gottes Kind im Ganzen und die Herrlichkeit. Aber die Herrlichkeit auch, damit meint Paulus offenbar die Herrlichkeit von Sinai, die ja an Moses' Antlitz sichtbar war. Und die Herrlichkeit im Kult, im Tempel, die dort wohnt. Am Ende ist Gottes Volk durch Herrlichkeit gekrönt. Jesus soll dieses Volk mit Herrlichkeit krönen.

Das zweite Stichwort: die Rehabilitierung, die Rehabilitierung des Märtyrers nach der schändlichen Hinrichtung. Zweimal wird in Lukas 24 gesagt: Jesus musste so eingehen in seine Herrlichkeit. Das Dritte ist der Zusammenhang von Schönheit, Herrlichkeit und Aufhebung der Vereinzelung. Sünde bedeutet Vereinzelung, Absonderung und Einsamkeit. Und Herrlichkeit ist genau das Gegenteil. Deshalb kann man sagen, plötzlich bedeutet Herrlichkeit und Verklärung auch Frieden, weil sie maximal die Achtung voreinander sicherstellt. Denn darin besteht immer Unfrieden, dass man Leute verachtet oder dass Leute nicht zur Geltung kommen können oder dass Leute sich verachtet fühlen. Wenn man das heute sagt, denkt man an die ganze arabische Welt, die sich nicht erst heute, sondern seit Jahrzehnten missachtet fühlt. Durch die Skandale der Misshandlungen im Irak wird das noch bestätigt. Dass hier die Missachtung die Wurzel von Unfrieden ist, von Hass und dass sie immer weiter getrieben wird von der Seite dessen, der verachtet. Das ist das Hauptproblem und das macht uns hier das Wort „doxa“ in seiner theologischen Bedeutung sichtbar. Das Ansehen voreinander ist auch eine Sache von Völkern. Wenn dieses nicht in hinrei-

chender Weise geschieht, ist es immer ein Anlass für einen Krieg gewesen. Das Minderwertigkeitsgefühl, das man erzeugt, national oder für eine ganze Kultur, ist das eigentliche Problem im Sinne unserer Theologie der Herrlichkeit.

Jetzt komme ich zum letzten Punkt. Was bedeutet unsere Theologie für das Gottesbild, für die Rede von Gott? Zunächst kann man sagen, die Schöpfung ist schön. Das haben wir auch bei Jesus in der berühmten Stelle der Bergpredigt: „Was sorgt ihr euch um eure Kleidung, denkt doch daran, wie die Lilien im Garten blühen. Sie wissen nichts von Spinnrädern und Webstühlen, doch ich kann euch versichern, selbst Salomon in all seiner Pracht war nicht so herrlich gekleidet wie eine von ihnen. Gott hat die Feldblumen und die Gräser, die heute da sind und morgen verbrannt werden, so prächtig gekleidet, und wie viel mehr wird er sich um Euch kümmern.“ Ihr solltet mehr Vertrauen wagen. Das heißt, die Schöpfung ist schön und sie ist darin Ausdruck der Zuwendung und Fürsorge Gottes. Die Schönheit der Schöpfung ist ein Stück Paradies, das erhalten geblieben ist, insofern wir es nicht zerstört haben.

Das Judentum nennt diese Schönheit der Schöpfung Folge der Anwesenheit Gottes, die „Shehina“ Gottes. „Kabod“ ist kultisch auf den Tempel bezogen, meint auch das verklärte Angesicht Moses, das das Angesicht Gottes widerspiegelt. Aber in der Schöpfung spricht man von Shehina, der Innenarchitektin Gottes. Shehina ist das, was Glanz und Ordnung verleiht. So kann man sehen, dass die Shehina das rabbinische Äquivalent zum griechischen Wort „Kosmos“ ist. Bei den Griechen bedeutet das Wort „Kosmos“ nicht nur die Welt, sondern auch Schmuck, Schönheit und Ordnung. Von daher kann man auch das Mittelalter verstehen. Die Schöpfung ist schön als Ordnung und das ganze mittelalterliche Ordnungsdenken, das sich in einer Kathedrale spiegelt, kann man daher mit Schönheit in Verbindung bringen. Nun ist die Ordnung selbst nicht schön. Das Mittelalter sagt, Schönheit ist der Glanz der Ordnung, „pulchritudo est

splendor ordinis“. Glanz der Ordnung, das ist Herrlichkeit, das ist das, was über die bloße Ordentlichkeit hinausgeht. Ordnung kann ja langweilig sein, doch Glanz fasziniert, Glanz bleibt nicht für sich, Glanz hat einen anderen Adressaten, hier also auch wieder eine „soziale“ Struktur. So wie Menschen sich in Werken äußern, so geht auch Gott aus sich heraus durch das Wort der Offenbarung, durch Visionen und letzten Endes dadurch, dass wir eingeladen werden, Gott zu schauen, dass also dieses das Ziel ist. Offenbarung geschieht durch sichtbare Zeichen, Wort und Vision. Ich erinnere an die Bedeutung der Taufe, an Jesu Taufvision und Verklärung, die Auferstehungsvisionen im Neuen Testament und die Vision in Apokalypse 21, wo es um Jerusalem geht. Gerade diese Weise Gottes, sich in sichtbaren und hörbaren Zeichen zu äußern, wird durch die christliche Kunst unterstützt. Etwa durch die Leuchter, die das himmlische Jerusalem abbilden.

Eine evangelische Gemeinde in meiner Heimatstadt Goslar ist in einer ehemaligen Zisterzienserinnen-Kirche angesiedelt; dort ist in der Apsis Maria auf dem Thron dargestellt. Ich wundere mich immer: Was macht eine evangelisch-lutherische Gemeinde mit dieser Mariendarstellung? Ich habe dies jüngst in Kontrast gesetzt zu der Tätigkeit der Gemeinde, die ganz stolz darauf war, dass sie Leitlinien erarbeitet hatte. Alle Menschen erarbeiten gegenwärtig Leitlinien, Grundsatzprogramme. Landeskirchen und Vereine und Dekanate. Da stellt man ein Blatt zusammen mit zehn Platituden, die man als Christ sowieso weiß. Wenn wir nach Leitlinien suchen, dann ist das die moderne Weise, abstrakte Platituden zu erfinden, aber die mittelalterliche Weise war es, einfach das Bild des begnadeten Menschen anzuschauen. Und insofern ist es ganz lutherisch, weil in dieser Kirche Maria vor den Menschen steht als Inbegriff dessen, was Gott mit den begnadeten Menschen vorhat. Ein Zeichen kirchlicher Kunst unterstützt in diesem Falle die Vision. Sich in dieses Bild des gekrönten Menschen hineinzuvertiefen, das braucht unsere Gegenwart wohl

nötig. Dass wir den Menschen, die über Euthanasie und Gentechnik diskutieren, dass wir die Menschen, die misshandelt werden im Irak, die sich hier alle misshandelt fühlen, unendlich gedemütigt als Arbeitslose, Langzeitarbeitslose, etwas sagen von der Würde des Menschen, von dem, der den Menschen die Würde verliehen hat und dafür mit Herrlichkeit einstehen wird. Deshalb also ist hier der Sinn einer solchen Vision das, was wir uns von den Politikern immer erwarten. Wir erwarten keine Leitlinien und keine Leitkultur, sondern das Christentum hat ganz andere Chancen, nämlich den begnadeten Menschen vorzustellen.

Gehen wir noch einen letzten Schritt weiter: Was ist eigentlich das Neue am neutestamentlichen Gottesbild und was führt über das Alte Testament hinaus? Ich denke, es ist an diesem Punkt gerade dieses: Im Alten Testament kennen wir Gott als den Schöpfer und den Gesetzgeber und als jenen, der den Menschen Erbarmen schenkt. Das sollten wir auch niemals bestreiten. Der Schöpfer, der die Schöpfung in Herrlichkeit gemacht hat, der Gesetzgeber, der nach Anschauung der Juden die vollkommene Thora geliefert hat, weil er zugleich der Schöpfer ist und der erbarmende Gott, der den Menschen hilft und sie befreit, nicht der gnadenlose Richter, sondern der erbarmende Gott. Aber was im Christentum neu ist hängt zusammen mit unserem Thema. Gott hebt die trennenden Grenzen zu sich überhaupt auf. Das heißt, er ist nicht geizig und teilt uns seine Herrlichkeit mit. Paulus nennt das im zweiten Korintherbrief „wir werden verherrlicht“, wir sind schon verherrlicht worden, wir wachsen von Herrlichkeit zu Herrlichkeit. Gott ist nicht geizig, Gott hat es nicht nötig, ängstlich zu sein und gegen den Monotheismus zu verstoßen, sondern er sagt: Ich mache euch alle zu meinen Kindern. Gott hebt die trennenden Grenzen zu sich auf, denn wenn er Gottes Kinder schafft, erfüllt

er uns mit seiner Herrlichkeit, so dass Paulus vor einer Gemeinde von Christen sagen kann: „Da kann der Ungläubige in die Knie sinken und sagen, hier ist wahrlich Gott gegenwärtig.“ Wie kann man das deuten? Gibt es ein Bild dafür, wenn Gott die trennenden Grenzen zu sich aufhebt?

Vielleicht hilft das Bild der Bluttransfusion. Bluttransfusion heißt nämlich, dass ich am Lebenssaft des anderen teilhabe. Was Gott mit uns macht im Neuen Testament, in der Gabe des Heiligen Geistes insbesondere, ist Bluttransfusion. Wir haben Teil an Gottes Lebenssaft und dies ist der Heilige Geist. Gott hat keine Scheu, uns seinen Anteil zu geben an seiner Herrlichkeit. Und damit hat im Neuen Testament der Herrgott eine ganz neue Richtung bekommen, nämlich diese Richtung aus sich heraus uns entgegen zu gehen. Im Alten Testament ist er der König, der die Welt gemacht hat, der Menschen befreien kann. Im Neuen Testament gibt es diese Richtung des Procedere, also des Herausgehens, wir haben es vom Heiligen Geist, „qui ex patre filioque procedit“, „der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht“. Der Heilige Geist kommt aus Gott heraus, „genitum non factum“, der Sohn ist gezeugt, er ist in die Welt gesetzt von Gott. Gott geht aus sich heraus uns entgegen. Dies ist die Gesamtrichtung, dass Gott nicht mehr der regierende Monarch ist, sondern dass er uns entgegenght, nicht uns in sich hineinzieht, sondern seine Herrlichkeit verteilt. Wie Kamellen beim Faschingsumzug, so verteilt Gott seine Herrlichkeit. Diese Richtung: Hervorkommen, Gebären, in die Welt setzen ist genau das, was man im gelungenen Falle Gottes Herrlichkeit nennt.

Kommen wir wieder auf Genesis 1 zurück: der Mensch ist geschaffen nach Gottes Bild. Das Bild bleibt, die Ähnlichkeit ist verlorengegangen, die Ähnlichkeit muss wieder hergestellt werden; und so haben wir Anteil an Gottes Herrlichkeit. Anteilhabe und

Teilhabe, weil es eben um den Raum des Lebens geht und Verwandlung, weil hier das Alte verschlungen wird. Deswegen besteht das Neue letztlich in einem Prozess der Verähnlichung. Paulus sagt dazu in 2. Korinther 3, 18 „von Herrlichkeit zu Herrlichkeit“.

Wir begreifen jetzt ein bisschen besser, was das bedeutet, nämlich etwas, das gar nicht sichtbar anfängt. Vielleicht ist es nur hörbar, vielleicht nur in einer Zeichenhandlung namens Taufe auch sichtbar, vielleicht; bei Paulus gab es das noch öfters, in einem Wunder, das zeichenhafte anfängt, aber dann das Ziel hat, die ganze Welt von der Vergänglichkeit zu erlösen. Also ein ziemlich unbescheidenes Ziel, die Welt zu erfüllen mit Gottes Herrlichkeit.

Die biblische Rede von der Herrlichkeit lebt aus der Spannung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Das meiste ist noch unsichtbar. Das gilt auch für die Märtyrer und ihre Verachtung. Wenn 1. Petrus besagt, „der Geist der Herrlichkeit ist schon bei den Märtyrern“, meint er genau diese Spannung, den Geist der Herrlichkeit, „pneumes doxaes“ von Leidenden und Verherrlichten. Deshalb entfaltet Jesus seine unsichtbare Identität, was er ist, Sohn Gottes, in dem er in den Wundern seine Herrlichkeit erkennen lässt. Eben das, was schließlich die Verherrlichung der ganzen Schöpfung zum Ziel hat. Wir haben gesehen, dass hier immer wieder das Prozessdenken eine Rolle spielt, also der Vorgang, nichts Statisches. Gott geht aus sich heraus, um letzten Endes die Welt mit sich zu erfüllen. Und das niemals auf unsere Kosten, niemals als Pantheismus, sondern immer so, indem jeder die Ehre erlangt, die ihm zukommt. Dies ist die Basis des sozialen Friedens.

¹ Der Beitrag geht auf einen Vortrag von Klaus Berger am 13. Mai 2004 im Hospitalhof Stuttgart zurück. Die wörtliche Rede wurde weitgehend beibehalten.

John O'Donohue

Das Geheimnis der Schönheit¹

Die westliche Tradition der Spiritualität ist großartig. Sie hat sehr viel Schönes geliefert und geleistet. Trotzdem muss man sagen, dass in dieser Tradition der Spiritualität die Schönheit selbst fast völlig vernachlässigt wurde. Wir hatten uns eher auf die Sünde konzentriert als auf das Schöne. Ich bin katholisch erzogen worden und mit dem Sündigen sehr vertraut gewesen. Als Kinder haben wir den Katholischen Katechismus gelernt, der auf Frage und Antwort aufgebaut war. Heute kommt es mir vor wie katholischer Rap. Ich kann es nur auf englisch sagen: „What is an occasion of sin? An occasion of sin is any person, place or thing, that incites you to sin“. Es gibt viele solcher Möglichkeiten, überall. Man wurde ständig zum Sündigen eingeladen. Das Negative und das Schwierige daran war, dass man langsam die Vorstellung gewann, dass innerlich nichts Schönes wohnt, sondern nur das Sündhafte.

Es ist auch sehr seltsam, dass unsere Hauptvorstellung von Gott der Begriff des Künstlers ist. Gott ist der ursprüngliche Künstler. Trotzdem haben wir uns so selten und so wenig der Heiligkeit und der Spiritualität der Kreativität gewidmet. Wenn aber Jesus nicht poetisch gewesen wäre, wäre es nie zur Inkarnation gekommen. Alles hängt doch davon ab, wie Jesus selbst das gesehen hat. Die Imagination, die Vorstellungskraft Jesu war der Schlüssel zur Inkarnation und damit die Türe zur Trinität. Wenn er innerlich nicht eine ganz tiefe Kreativität hätte, hätten wir nichts davon gewusst und erfahren.

Das Bedürfnis nach dem Schönen ist sehr tief in uns. Als ich das Buch „Das Geheimnis der Schönheit“ recherchiert habe, ist mir aufgefallen, wie häufig wir das Wort ‚schön‘ in unserer alltäglichen Sprache gebrauchen. Immer wieder hört man es. Und es weist darauf hin, dass tief in uns eine Affinität mit dem Schönen besteht. Diese Affinität ist implizit und latent; die meiste Zeit sind wir uns ihrer nicht bewusst. Es ist wie bei uns in

Westirland auf den Bergen: Dort kenne ich viele Leute, die das Wort ‚Mystik‘ oder ‚Psychologie‘ nicht buchstabieren können; aber trotzdem haben sie interessante Wege der Verwandlung und der Mystik absolut vollzogen und wurden dadurch bereichert.

Auf diesen Wegen ist das Schöne immer dabei. Wir suchen das Schöne in Bildern, in der Kunst, in der Musik, in Landschaften, in Gärten, in Kleidern, in Kosmetik, manchmal in uns selbst und auch bei Gott. Das Schöne ist ganz anders als alle anderen Präsenzen des Lebens. In postmodernen Zeiten können wir nicht mehr auf das Didaktische hören – das Didaktische hat seine Autorität verloren. Viele Elemente der postmodernen Krise sind auf die Vernachlässigung der Schönheit zurückzuführen, z.B. in der Religion. Hegel hat gemeint, dass das Christentum mit einem sehr schönen, leidenschaftlichen Impuls angefangen hat. Aber dann tritt es langsam in das Reich der Positivität ein. Der anfänglich leidenschaftliche Impuls erstarrte und wurde steif.

In unserer Zeit, in den letzten 20 Jahren oder so, wurde die Flamme der Mystik, die das Herz der Religion ist, vergessen. Vieles von unserer Religion ist auf das Moralistische reduziert worden. Eine Moral aber, die ihren Bezug zur Schönheit verliert, hat keine Anziehungskraft mehr. Genau so ist es mit dem Glauben. Man könnte ein sehr interessantes Buch über Glauben als Attraktion schreiben, über die Anziehungskraft des Göttlichen. Ein Freund von mir aus Schottland sagte: „Once you get a taste for the mountains, the foothills don't attract you any more“. Sobald man das Göttliche spürt, wird man von nichts anderem mehr gesättigt und erfüllt.

Einmal habe ich ein Wochenende über keltische Spiritualität bei einer Gemeinde in York in England gemacht. Die Leiterin war eine Nonne. Sie war sehr aristokratisch, sprach mit einem sehr vornehmen Akzent; sie war sehr lebenswürdig, schon ziemlich alt, aber sehr schön, eine sehr schöne Frau. Eines Abends sind wir ausgegangen, um etwas miteinander zu trinken. Und ich

habe sie gefragt: „Wie sind Sie Nonne geblieben?“ Sie fragte: „Wie meinen Sie das?“ Ich habe gesagt: „Weil Sie so schön sind. Sie sind jetzt schön, aber als eine jüngere Frau müssen Sie unglaublich gewesen sein; und es müssen immer viele Männer um Sie herum gewesen sein“. „You're right darling“, hat sie gesagt, „There were quite a lot of them there, and some of them were very attractive“. Sie sagte weiter: „To be loved by a man is rather wonderful, but to be loved by god is something quite different altogether“. Und da hat sie's auf den Punkt gebracht: Das tiefere Bedürfnis in uns ist die Sehnsucht nach dem Unendlichen...

Manchmal hört man, dass die Leute sagen, die Schönheit sei im Auge des Betrachters. Ich denke, dass das stimmt, und zwar in doppelter Hinsicht: Was ich hässlich finde, kannst du wirklich schön finden. Aber es bedeutet auch: Wenn man einen Sinn für das Schöne entwickelt hat, wenn man das Auge selbst schöner, sensibler gemacht hat für die Schönheit, dann kann die Verbindung zur Gegenwart des Schönen viel schneller entstehen.

Das Schöne hat etwas zu tun mit unserer ersten Begegnung mit der Welt. Denn zur Schönheit gehört der Sinn für Symmetrie. Als ich das Buch recherchiert habe, habe ich gelernt, dass unsere Affinität zur Symmetrie sehr früh entwickelt



Beispiel für Frisurendesign
Ausstellung: Im Designerpark - Leben in künstlichen
Welten, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt



Siegfried Kaden, „Schönheit“, 2005

worden ist, als wir aus dem Mutterschoß herausgekommen sind und in den ersten Tagen, Wochen und Monaten immer auf das Gesicht der Mutter geschaut haben. Mich berührt das auch deswegen, weil ich immer wieder darauf stoße, dass die größten Erlebnisse unseres Lebens geschehen sind, als wir keine Sprache und keine Gedanken hatten. Dieses ständige Schauen auf das Gesicht der Mutter hat in uns einen Sinn für Symmetrie entwickelt. Die Sehnsucht nach Form und nach Symmetrie ist in der Betrachtung des Schönen immer vorhanden. Es gefällt uns, es macht uns sicher, es lässt etwas in uns ruhen, wenn wir in der Gegenwart der Form oder der Symmetrie verweilen.

Heutzutage ist es sehr schwierig, über die Schönheit zu reden, denn jeder meint, dass es ein zu romantisches oder ein zu banales Thema ist. Ich glaube, das liegt daran, dass die Schönheit auf Glamour reduziert wird: Glamour ist das äußerlich Schöne oder Attraktive; in sich aber ist es ziemlich leer. Es ist nur das

Äußerliche. Dagegen bringt das Schöne das Äußere und das Innere zusammen.

In Amerika gibt es einen großartigen Denker, einen großen Psychologen namens James Hillman, der einen Aufsatz über die Schönheit geschrieben hat, in dem folgendes Zitat vorkommt: „Die Künste, als deren Aufgabe man es einst betrachtete, das Schöne zu manifestieren, werden den Begriff nur aufgreifen, um ihn sogleich abzutun, denn für sie ist Schönheit nur das Hübsche, Simple, Gefällige, Gedankenlose und Bequeme. Da die Vorstellung von Schönheit dermaßen naiv ist, erscheint auch die Schönheit selbst als bloß naiv. Und kann nur dann geduldet werden, wenn sie durch Schock, Brutalität und die raue irdische Wirklichkeit kompliziert wird“. Ich fühle mich daher berechtigt, von der Repression der Schönheit zu sprechen. Ich glaube, Hillman hat recht, dass es eine Repression von Schönheit gibt, und dass wir um unseres Heiles willen das Schöne wieder ganz neu entdecken müssen.

Kathryn Raynes war eine große englische Dichterin. Sie hat wunderschöne Gedichte geschrieben und auch ein sehr wichtiges Buch über Schönheit und Imagination: „In defence of ancient springs“. Ich habe vor vier oder fünf Jahren in London bei der Temenos-Academy einen Vortrag gehalten und sie hat mich vorgestellt. Weil ich sie so bewunderte habe, war ich wirklich krank, als ich sie gesehen habe. Der Gedanke allein, dass sie in der Hörerschaft sein würde, war unglaublich. Aber nach dem Vortrag haben wir miteinander geredet. Sie war 95 oder so. Ich habe ihr gesagt, es wäre so schön, wenn sie irgendetwas mal wieder nach Irland kommen würde, weil es Orte in Connemara und in den Burren gibt, die ich ihr gerne zeigen würde. Und sie hat gesagt: “It’s late in the day now and I will never go to Ireland again, but there is no day but I spend some part of the day in Ireland”. Es gibt keinen Tag an dem sie nicht in der Imagination und in der Erinnerung in Irland gewesen ist. Über die Schönheit hat sie diese paar Sätze geschrieben, die wirklich toll sind: Am allermerkwürdigsten ist, dass die

Vision wie von selbst verblasst, dass das Bewusstsein sich verengt und wir immer wieder vergessen, bis irgendwann durch eine Ikone jener Schönheit die Erinnerung aufgerührt wird. Dann entsinnen wir uns und sind verwundert, dass wir es je vergessen konnten. Das ist immer wieder dieser Reflex des Vergessens und des Wiedererinnerns.

Der Begriff von Schönheit, den ich mag, hat wenig mit Perfektion zu tun. Ich glaube, dass wir diese beiden Begriffe deutlich voneinander unterscheiden müssen. Ein christlicher Begriff von Schönheit hätte einen großen Platz für das Verletzte, für den Makel und für das, was unvollendet ist. Denn die Schönheit ist genau die Schwelle, wo eine echte Verwandlung zustande kommt, wo das Negative in das Kreative verwandelt wird. Es kommt immer wieder vor, dass man etwas Trauriges sieht und sich dann daran erinnert, dass die Schönheit auch eine sehr enge Verbindung oder Beziehung zum Pathos hat.

Es gibt Pathos überall in der Welt. Manchmal denke ich, dass Schönheit und Pathos Schwestern sind. Als ich vorgestern hierhergefliegen bin ins Land der Denker und Dichter, habe ich im Flugzeug viele Zeitungen gelesen. In einer Zeitung fand ich folgendes Zitat, das wirklich berührend ist und ein Moment des höchsten Pathos darstellt. Es handelt von den Bomben in Madrid. Reuters hat einen spanischen Beamten zitiert, der nach den Bomben am Donnerstag Folgendes gesagt hat: „Die schwierigste Sache für die Rettungsdienste war, dass sie die Handys hörten, die geklingelt haben in den Taschen der toten Körper und der Mann hat gesagt, das Klingeln haben sie nicht aus ihren Köpfen austreiben können“. Als ich das gelesen habe, ist mir alles klar geworden: Das Bild ist eine postmoderne Metapher, weil die Technologie es ermöglicht, dass ihr verlorenes Leben noch nachklingelt in ihren Körpern, und das ist so ein trauriges trauriges trauriges Bild.

Ich meine also, dass die Schönheit mit der Trauer sehr eng verbunden ist. Das Schöne kann also nicht oberflächlich genannt werden kann. Das habe ich an

der Musik darzustellen versucht: Wenn man z.B. die Musik von Beethoven hört, ist das manchmal nicht schön, es gibt so viel Chaos und so viel Trauer und so viel Spannung darin. Durch die Verwandlung der Musik aber entsteht etwas Neues, das wirklich im Feuer der Verwandlung geprüft worden ist. Und ich glaube, dass auch in unseren Seelen die Verletzlichkeit und die Kreativität sehr eng miteinander verbunden sind.

Ich bin davon überzeugt, dass die Sünde gegen die Kreativität sehr schwer zu heilen ist. Ich glaube, dass jeder Mensch auf seine eigene Weise kreativ ist, und immer, wenn ich Leute sagen höre: Die kreativen Menschen, das sind die, die schreiben oder malen oder Musik machen, aber ich selbst, ich bin doch nicht kreativ, setze ich zwei Argumente dagegen:

Erstens: Zu Beginn unseres Lebens haben wir alle im Reich der Kindheit gelebt, einem Reich, wo absolut alles möglich gewesen ist. Wenn unsere Eltern uns gesagt haben (vielleicht weil es gefährlich war): „Du darfst nicht auf diese Mauer hochklettern, denn auf der anderen Seite der Mauer wohnt ein Monster“, dann ist unsere Phantasie losgezogen und hat das Feld auf der anderen Seite in ein Reich von Monstern verwandelt. Alles auf der anderen Seite der Grenze, wo wir nicht hindurften, war angefüllt mit unseren Phantasien. Das ist übrigens auch ein ganz wichtiges Thema in der romantischen Literatur, z.B. bei Wordsworth und Coleridge und Shelley. Wordsworth sagt: “The child is the father of the person”.

Ein zweites Argument: Jede Nacht, wenn wir schlafen, träumen wir. Canetti hat einmal gesagt: Wenn du jemanden schlafen siehst, kannst du ihn nie hassen. Der Schlaf hat etwas Argloses an sich. Wenn wir aber träumen – und jeder träumt, was unglaublich ist; wir verbringen ein Drittel unseres Lebens schlafend, träumend –, wenn z.B. Leute träumen, die sehr spirituell, heilig und respektabel sind, dann lassen sie sich nachts auf Abenteuer ein, über die sie nie sprechen könnten. Sie versuchen Sachen, die sie in ihrem normalen,

alltäglichen Leben nie wagen würden. Ich halte es nach dem, wo man in der Nacht gewesen ist, oft wirklich für eine Leistung, zum Frühstück zu erscheinen! Ein Traum ist ein sehr kunstvolles und sehr reiches kreatives Gebilde. Es ist ein kreativer Text, den du dir selbst jede Nacht schickst, und wenn du solche Träume gestalten kannst, dann kannst du schreiben oder malen, dann bist du kreativ.

Ich habe über dieses Thema in Gedichten nachgedacht, die ich über den Rosenkranz geschrieben habe. Der Rosenkranz war bei uns Katholiken in Irland sehr wichtig. Wir mussten ihn jede Nacht beten, was für ein Kind schrecklich langweilig war. Jede Familie in unserem Tal hat jeden Abend den Rosenkranz gebetet. Wenn es jetzt vorkam, dass du zu den Nachbarn geschickt worden bist, um irgendetwas zu besorgen, und sie haben da den Rosenkranz gebetet, dann musstest du dich hinknien und den Rosenkranz mitbeten. Und wenn du nach Hause kamst, war der zweite Rosenkranz an der Reihe. Es gab also öfters Tage, wo man das sogar zweimal machen musste.

Interessant war auch, dass Leute, die normalerweise nicht viele Wörter machten und sich überhaupt sprachlich nicht viel Mühe gaben, oft Ferrarigeschwindigkeit erreichten, wenn sie den Rosenkranz beteten. Als ich in Connemara Priester war, habe ich das immer wieder erlebt: Wenn jemand gestorben war, musste ein Stück des Rosenkranzes gebetet werden, bevor die Leiche aus dem Haus getragen wurde, das ging wirklich richtig schnell. Wenn ich versucht hätte, das sozusagen gegen den Strom langsamer zu beten, vielleicht um ihm so mehr Bedeutung zu verleihen, hätte ich alles durcheinandergebracht.

Trotzdem glaube ich, dass die Mysterien des Rosenkranzes vieles in sich haben: Bilder, die wirklich interessant sind, z.B. die Verkündigung, wenn der Engel zu Maria kommt. So gibt es in jedem Leben Momente der Verkündigung, wenn wir Sachen erfahren, nach denen unser Leben sich ganz und gar verändert hat. Als ich versucht habe, die Sonette



Yves Klein, *Anthropométrie à Campagne-Première*, 1960 (2)

über die Geburt zu schreiben, habe ich ein Gespräch mit einer Freundin geführt, die kurz zuvor ein Baby bekommen hat, und ich habe viele Notizen gemacht, aus denen ein Resonanzfeld entstanden ist, das hinter diesem Gedicht steht. ...

Plato hat einmal gesagt, das es vielleicht das größte Erlebnis eines Menschen ist, Hebamme bei der Geburt der Seele zu sein. Im Symposion sagt er, dass die Schönheit die Göttin dieser Geburt ist. Auch die Kreativität hat immer mit Geburt zu tun.

Das Herz der Lehre von Meister Eckhart, einem der größten Mystiker der Welt, ist die Lehre von der Gottesgeburt in der Seele. Wir selbst sollen, so die erstaunliche Lehre von Eckhart, zu Eltern von Gott werden können. Wenn die Gottesgeburt nicht in dir selbst, in deiner Seele vollzogen wird, ist es ganz gleich, ob die Menschwerdung Gottes stattgefunden hat oder nicht. Das Tiefste, was in uns ist, ist eigentlich diese Leidenschaft zur Kreativität. Wenn wir dieser Leidenschaft folgen, kommen wir in die intimste Nähe des Göttlichen. Jeder kann das. Jeder hat das Bedürfnis danach. Wenn wir das tun, vertiefen wir unser Leben.

Das hat auch damit zu tun, was man von der eigenen Identität hält. Ich glaube, dass heutzutage oft Identität auf Biographie reduziert wird: Du bist das,

was dir passiert ist. Eine der schönsten Wahrheiten, die ich von Meister Eckhart gelesen habe, ist, dass es einen Ort in der Seele gibt, den weder Zeit noch Raum noch Fleisch berühren können. In jedem von uns gibt es einen Ort, der nicht vom Leiden und nicht von den Schäden der Biographie angetastet worden ist, einen reinen Ort in der Seele, wo wir nie verletzt gewesen sind. Es ist die Pflicht des Betens und der Liebe und der Kreativität, uns möglichst oft zu diesem Ort zu führen. Dort werden wir geheilt und erfrischt. Damit hängt auch zusammen, dass Meister Eckhart von zwei Gesichtern der Seele spricht. Ein Gesicht schaut immer in die Richtung Gottes, das andere Gesicht ist zur Welt hin orientiert.

Die Schönheit hat mit alledem, mit dieser intimen unendlichen Kreativität in uns zu tun. Als ich diese Forschungen gemacht habe, konnte ich viele schöne Sachen lesen. Z.B. habe ich mich vier bis fünf Monate lang nur mit der Farbenlehre von Goethe beschäftigt. Wenn man so ein Thema recherchiert, ist es so ähnlich wie das Lernen einer neuen Sprache. Du bist draußen, lernst mehr, mehr, mehr; passiv bist du gut. Aktiv bist du sehr langsam und begrenzt. Und dann kommt ein Tag, da bist du plötzlich in der Sprache drin. Es ist wie ein Tanz. Du kannst dich bewegen. Du brauchst nicht mehr absichtlich zu wählen. Du bist in der Sprache drin.

Eines Tages, als ich mich mit Farben beschäftigt habe, habe ich mit meiner Lektorin in England gesprochen. Sie hat gesagt, das muss aufhören, weil es ein eigenes Buch zu werden droht. Aber ich erinnere mich: Eines Tages, ich war zu Hause, ich habe mich hingesetzt, und plötzlich sind alle Farben um mich herum ganz lebendig geworden. Ich habe gesehen, dass diese Farben nicht einfach die Oberfläche oder die Kleidung der Objekte waren, sondern dass Farbe in sich ein Tanz und ein Ereignis ist. Es war auch sehr schön, die alten Denker zu lesen. Im Herzen meines Buches über das Geheimnis der Schönheit steht die Lehre von den Transzendentalien von Thomas von Aquin, die ich sehr

überzeugend und sehr wichtig und sehr schön finde. Das Eine, das Sein, das Gute, das Wahre und das Schöne gehören zusammen und bilden einen Kreis. Man hat bei Thomas von Aquin das Gefühl, dass das Schöne die Krönung der Transzendentalien ist. Jedenfalls ist das Schöne nicht irgendein Luxus, sondern es gehört zum Herzen des Wirklichen.

Schönheit ist kein Luxus. Es gibt immer wieder Menschen, die es an den extremsten Grenzen des Lebens aushalten und von der Schönheit getragen und inspiriert sind. Der amerikanische Jesuit und Schriftsteller Daniel Berrigan, ein Freund von mir, hat viel Zeit im Gefängnis verbracht. Zunächst hatten er und seine Brüder gegen den Vietnamkrieg protestiert, später gegen den Nuklearkrieg. Daniel hat ein tolles Gedicht geschrieben, das von einem Ereignis inspiriert worden ist. Sie waren eines Tages im Gefängnishof, er beschreibt das wie eine Szene aus der Unterwelt, wie Figuren aus dem 6. Buch von Vergils Eneide oder von Odysseus. Diese gefangenen Figuren in einer verlorenen Welt, er selbst unter ihnen. Plötzlich hat er eine kleine Blume, eine Tulpe in einer Ecke des Hofes gesehen. Dann hat er dieses Gedicht: „Tulips in the Prison Yard“ geschrieben, über solche kleinen Momente im Schrecklichen, wenn etwas anderes durchleuchtet.

Es gibt einen sehr interessanten Film, der sehr hart ist, mit viel – wahrscheinlich notwendiger – Gewalt darin. Auf Englisch heißt er „The Shawshank Redemption“. Tim Robbins spielt darin einen Gefangenen. Eines Tages ist er in einem Zimmer, in dem es Musik gibt. Er macht die Türe zu und legt eine Platte von Mozart auf. Plötzlich liegt über diesem Gefängnis die herrliche Musik von Mozart fast wie ein himmlisches Ereignis. Das ist sehr gut gemacht: Sobald die Musik anfängt, wird alles still, und die Figuren verfallen in eine Art Trance. Im Moment der Schönheit wird erkennbar, wie verloren diese Welt ist, in der diese armen Gefangenen eingesperrt sind.

Als ich in Galway zur Schule ging – ich musste dort zur Schule gehen, weil

wir so weit von der Secondary School entfernt waren –, kam mir das vor wie ein Dschungel, so grob und destruktiv. Ab und zu kam meine Mutter zu Besuch, und eigentlich wäre es mir fast lieber gewesen, wenn sie nicht gekommen wäre. Denn es wurde mir in diesen kurzen Phasen der Nähe zu ihr noch viel klarer, wie schwierig es war, diese dunkle Welt auszuhalten. So ist es oft: Die Erscheinung der Schönheit bringt etwas ganz anderes zu Bewusstsein. Plötzlich ist es wieder da, was entweder verloren gegangen ist oder was gefehlt hat. Am Ende des Buches habe ich versucht, etwas über die Schönheit Gottes darzustellen. Das war sehr interessant und auch sehr schwierig. Eine Freundin in Amerika hat mich gefragt: Was hast du über Gott geschrieben? Ich habe ihr gesagt: „Ich schick es dir“. Ich habe gewartet – das ist immer schrecklich, zu warten auf das, was die andern sagen werden – und dann hab ich sie gefragt was sie dazu meint. Sie sagte: „Oh, I read it!“ “What did you think of it?” fragte ich. Sie sagte: “It’s good, but it’s not remarkable”. Es ist okay, aber es ist nichts Besonderes. Da wusste ich: Ich muss es nochmal schreiben. Ich habe den ersten Entwurf in den Papierkorb geworfen, dann habe ich sechs oder sieben leere Seiten genommen und versucht, alles zu beschreiben, was ich über Gott ahne, was gefährlich an ihm ist und anders.

Ich glaube nämlich, dass das größte Problem im Innersten unseres Glaubens der Begriff von Gott ist. Viele Leute können nicht mehr glauben, weil der Begriff so banal, so leer und oberflächlich geworden ist. Ich glaube, es ist die Pflicht jedes erwachsenen Menschen, einen Gottesbegriff für sich zu entwickeln, der ihn aus der Egozentrität herausführt, der ihm Heilung anbietet, der eine Verbindung mit dem Ästhetischen ermöglicht. Und die Fähigkeit zum Mitleiden und die Wirkung der Liebe in der Welt vermehrt und verwirklicht.

Daher gehe ich auch immer wieder auf die Mystiker zurück. Denn ich glaube, dass sie die eigentliche Geographie des Göttlichen geliefert haben. Wenn man

jemanden wie Meister Eckhart oder Teresa von Avila oder Julian von Norwich liest, spürt man in ihren Wörtern das Feuer des Göttlichen. Sie schreiben vom Innern des Göttlichen aus. Und das ist vielleicht am Ende das Geheimnis, dass wir nicht außerhalb des Göttlichen sind, sondern drin. Vielleicht ist es ganz anders, als wir es uns vorgestellt haben. Gott ist nicht irgendwo in der Distanz, sondern wir sind im Göttlichen drin. Wir müssen für uns Platz im Göttlichen machen. Wir müssen dort Raum gewinnen, denn es ist die Lehre des Heiligen Geistes, glaube ich, den Eros der absoluten Intimität zu ermöglichen und zu verwirklichen.

Am Schluss soll ein Segen für die Schönheit stehen:
,Wie die Reglosigkeit des Steins der Stille vermählt ist,

Helga Müller

Kann Kunst, kann Schönheit die Welt retten?¹

Im Frühjahr 1988 war ich schon einmal im Hospitalhof Stuttgart. Ich erinnere mich noch sehr gut. Ein paar Monate vorher hatte das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt – genau genommen sein damaliger Direktor, Heinrich Klotz – unserem Atlantis-Projekt und der Architekturvision von Léon Krier eine große Ausstellung gewidmet. Krier hatte die so bisher nie gebaute Polis entwickelt. Auf 30.000 m² Grund im Südwesten Teneriffas sollten sich auf 600 Meter Höhe klassische Bauten, Gärten, aber auch Wohnhäuser und Ateliers, die ans Bauhaus erinnern, zu einer Architektur von starker Kraft und Schönheit fügen. Kirche und Museen fehlten ebensowenig wie moderne Sportstätten und Energieversorgungseinrichtungen. Krier hatte an der Komposition zwei Jahre ausschließlich gearbeitet und warf sie zweimal völlig um. Einer der Gründe war, dass er die Schattenbildung auf Straßen und Plätzen nicht optimal gelöst fand. Sein Auftrag hatte gelautet, einen Ort der Schönheit, eine „Akademie auf Zeit“ zu bauen für die besten Köpfe und Quer-

möge dein Herz dort sein, wo ein Gott vielleicht weilt.
Wie ein Fluss in vollendetem Lauf dahinströmt,
möge deine Seele entecken, dass Zeit Gegenwart ist.
Wie der Mond das Dunkel losspricht von der Ferne,
möge das Licht der Gedanken dein Herz mit Helligkeit trösten.
Wie der Atem des Lichtes die Farbe erweckt,
möge die Dämmerung deine Augen mit der Fähigkeit zum Staunen segnen.
Wie unverhoffter Frühlingsregen die Erde erweicht,
mögen die winterlichen Landschaften in dir vom Licht geküsst werden.
Wie der Ozean zur Freude des Tanzes träumt,
möge dir die Gnade der Wandlung harmonische Anmut schenken.

denker. Ein Raum für freieres Denken, selbstkritische Erkenntnis der Probleme unserer Zeit, aber auch für neue Visionen von einer anderen, besseren Zukunft und die Entwicklung der dazu erforderlichen Strategien.

Vorangegangen war im Jahr 1984, dem „Orwell’schen Jahr“, unser Entschluss, den Versuch zu wagen, mit dieser Vision unsere schöne Welt nicht nur für die nach uns Kommenden zu bewahren, sondern auch Kultur und Ethik, ja den Menschen selbst, wieder in den Mittelpunkt gesellschaftlicher Entscheidungen rücken zu helfen.

Die Ausstellung in Frankfurt wirbelte viel Staub auf. Drei Drittelseiten Verrisse beispielsweise in der FAZ, und andere Zeitungen taten es ihr nach; aber es gab auch die Befürworter – es entstand ein Diskurs – allerdings mehr über die von Krier gewählte Architektursprache als über die Inhaltlichkeit und mögliche Bedeutung dieses Vorhabens an sich. So nahm sich damals auch die Galerie der

Wie die Erde einen Baum in Licht und Wind verankert,
möge dein äußeres Leben wachsen durch inneren Frieden.
Wie die Dämmerung die Nacht mit hellen Horizonten erfüllt,
möge die Schönheit dich in der ewigen Heimat erwarten.’

Und ein Gedicht über Presence, über Gegenwart. Ich glaube, das ist das Wort, das alles in sich sammelt:
,inner circle
stranger sometimes’.

¹ Der Beitrag basiert auf der gekürzten Version des gleichnamigen Vortrags vom 17.3.2004 im Hospitalhof Stuttgart. Der Vortrag nimmt Bezug auf das gleichnamige Buch von John O’Donohue.

Stadt Stuttgart unter Dr. Johann Karl Schmidt dieses Themas an – schließlich waren es ja Galeristen, Kunstleute, sogar welche aus Stuttgart, die diesen Sturm ausgelöst hatten. Er machte – wie viele andere große Institutionen nach ihm – im Kunstgebäude am Schlossplatz eine große Ausstellung, wo auch eine ganze Reihe von Kunstwerken zur Inhaltlichkeit des Atlantis-Projektes ausgestellt waren. Viele Besucher kamen, viel wurde diskutiert und geschrieben und auch unser heutiger Gastgeber, den die großen kulturellen Fragen unserer Zeit seit langem umtreiben, setzte eine Podiumsdiskussion zum Thema Atlantis auf sein Hospitalhof-Programm. Mein Mann und ich wollten nicht ins Podium – dort saßen weithin bekannte Persönlichkeiten, die sich vor einem riesig großen Publikum die Köpfe heiß redeten.

Ich weiß noch, ich kam zu spät, weil ich vorher noch ein Interview hatte. Die Kirche war voll bis auf den letzten Platz. Ein einziger Platz war vorne in der 2. Reihe frei. Dort habe ich mich leise hingesetzt und hörte zu. Mir wurde immer beklommener zumute, denn die Diskussion ging – nach meinen inneren Vorstellungen total in die falsche Rich-

tung. Auf dem Podium versuchte man eine Richtungsänderung und bat mich nach vorn. Ich wurde auch gleich von der Empore herunter angegriffen, aber am Ende des Abends war die Stimmung umgeschlagen und die Atlantis-Idee fand begeisterte Zustimmung.

Nach 16 Jahren ist das Thema ATLANTIS, das schon 1990 mit dem Pilot-Projekt „MARIPOSA“ verbunden war, erneut zu verhandeln. Und auch noch unter der provokativen Überschrift: „Kann Kunst, kann Schönheit die Welt retten?“ Damit sind wir beim Thema.

Ich will versuchen, die Bedeutung von Kunst und Schönheit - und vor allem unseres Bewusstseins von dieser Bedeutung - für die gesellschaftliche Kultur und Ethik, für Phantasie und Mut und für die Entwicklung anderer Modelle von Zukunft aufzuzeigen. Das Beispiel ist das der Zukunfts- und Ethik-Werkstatt MARIPOSA. Zukunftswerkstätten gibt es inzwischen ja viele. Das besondere an dieser ist, dass sie unter dem Primat der Kunst und der Schönheit erbaut wurde. Übrigens war die Schönheit auch ein großes Anliegen des alten Vordenkers Robert Jungk, der 1985, als wir ihm als einem der ersten von unseren Plänen erzählten, den Begriff der „optischen Umwelt-Verschmutzung“ geprägt hat. Wenn wir von MARIPOSA als einer Kultur- und Ethik-Werkstatt sprechen, bedeutet dies für uns, dass wir der Auffassung sind, dass Kultur und Ethik für die Zukunft neu gewonnen werden müssen und dass Gestaltung hierfür eine exorbitante Bedeutung hat.

Kultur und Ethik gehören wie Qualität und Anstand ins Zentrum gesellschaftlichen Bewusstseins. Sie sind die wesentlichen Voraussetzungen für die zu findenden Lösungen unserer Probleme. Gelegentlich kann man das ja auch irgendwo aus Nischen hören, in denen die letzten Idealisten ihr Dasein fristen. Ein breiter gesellschaftlicher Dialog findet aber nicht statt. Wir brauchen jedoch Modelle für die Frage, wie man diesen öffentlichen Dialog anstoßen kann, damit Kultur und Ethik endlich - als unabdingbares Gegengewicht zu weitgehend

ökonomisch motivierten Entscheidungen - zu ihrer zentralen Bedeutung finden können.

Unser Beitrag heißt MARIPOSA. Als Galeristen der Avantgarde haben wir persönliche Erfahrung mit der transformativen Kraft, die in Kunst und Schönheit stecken. Aber wir haben uns von Anfang an gefragt, wie man das anstellen soll, wenn die „Klinge der Kultur“ stumpf geworden ist. Sie trifft den Menschen nicht mehr, schon gar nicht ins Herz. Der gesellschaftliche Umgang mit ihr ist oberflächlich geworden. Die Fähigkeit zu unterscheiden scheint fast verloren. Kultur wurde nicht nur zum „Markt“. Wir missbrauchen sie auch als Event, als Instrument der Selbstdarstellung und der Eitelkeit oder ganz schlicht und einfach zur Vernichtung von Freizeit.

Wir stellten uns also gezielt die Frage nach dem Zusammenhang zwischen diesem erschreckenden kulturellen Niedergang und den Veränderungen der Gesellschaft in Bezug auf die inneren Bindekräfte, das soziale Bewußtsein, den Verlust des gemeinsamen Werte-Kanons usw. Wenn also der „Endsieg“ der Ökonomie auf Kosten des Mensch-Seins und weltweit drohende Katastrophen verhindert werden sollte, welche Rolle konnte die Kunst als eine der entscheidenden Möglichkeiten zur Heranbildung der generellen menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit, welche die Schönheit spielen? Was war falsch gelaufen oder läuft falsch? Wir suchten nach Ursachen. Zunächst bei uns, in unserem Umfeld. Galerien, Museen, Bibliotheken, Theater, Konzertsäle gab es ja schon damals genug. Schließlich erkannten wir, dass uns auch in der Kunst die Schönheit abhanden gekommen ist, übrigens in einem kulturellen Diskurs, der lange Zeit folgerichtig schien. Und nicht nur die Schönheit in der Kunst, den Künsten allgemein, nein auch im öffentlichen Raum, und in der Folge, wie wir meinen im Denken, und im Handeln.

Das so genannte „Schöne“, war es das? Das Schöne - als „sinnliches Scheinen der Idee“, die kymische Hochzeit von

Sensibilität und Intellekt? Wir fragten uns, woran es liegt, dass wir heute kaum mehr Schönes hervorbringen. Liegt es am niedrigen Anspruch heutiger Ideen, am Mangel an Sensibilität? Wenn Erasmus von Rotterdam von der Schönheit als dem „Wetterleuchten der Wahrheit“ spricht, ist dann die Hässlichkeit unserer Vorstädte und Industriegebiete, die trostlose Sprache moderner Architektur, der Stumpfsinn heutiger Unterhaltungsmusik und die katastrophale Qualität unserer Fernsehprogramme auch Ausdruck der Verlogenheit unserer Zeit?

Wenn Churchill sagt: „First we shape our buildings, later the buildings shape us!“ und man ihm folgt, welche Auswirkungen haben dann Hässlichkeit und Belanglosigkeit unserer modernen Städte und Wohnungen auf unser aller Leben? Die unserer Universitäten und Schulen auf die Befindlichkeit von Studenten und Schülern, aber auch Professoren und Lehrer, auf die Rezeption der Lehrinhalte, auf Identifikation, Motivation und Kommunikation? Ich meine, wir kommen einfach nicht drum herum, erneut die Bedeutung von Schönheit für das Bewusstsein, das Wohlbefinden, die Kreativität und auch das soziale Verhalten zu erkennen. Obwohl dieser Zusammenhang bekannt sein dürfte, wird ihm in Politik, Wissenschaft und Wirtschaft so gut wie nicht Rechnung getragen.

Dem Verhaltensforscher Konrad Lorenz blieb es vorbehalten, diesen inneren Zusammenhang zwischen dem geistigen Zustand unserer heutigen Gesellschaft und der Hässlichkeit unserer modernen Städte klar zu benennen. Ich zitiere ihn aus seinem Buch „Die acht Todsünden der Menschheit“: „Am wenigsten aber merkt die Gesellschaft, wie sehr sie im Verlaufe dieses barbarischen Prozesses an ihrer Seele Schaden nimmt. Die allgemeine und rasch um sich greifende Entfremdung von der lebenden Natur trägt einen großen Teil der Schuld an der ästhetischen und ethischen Verrohung des Zivilisationsmenschen. Woher soll dem heranwachsenden Menschen Ehrfurcht vor irgend etwas kommen, wenn alles, was er um sich sieht, Menschenwerk, und zwar sehr billiges und

hässliches Menschenwerk ist? Selbst der Blick auf das gestirnte Firmament ist dem Städter durch Hochhäuser und chemische Atmosphärentrübung verhüllt. So nimmt es denn kaum wunder, wenn das Vordringen der Zivilisation mit einer so bedauernswerten Verhässlichung von Stadt und Land einhergeht.“ Und an anderer Stelle schreibt er weiter: „Ästhetisches und ethisches Empfinden sind offenbar sehr eng miteinander verknüpft, und Menschen, die unter den eben besprochenen Bedingungen leben müssen, erleiden ganz offensichtlich eine Atrophie beider. Schönheit der Natur und Schönheit der menschengeschaffenen kulturellen Umgebung sind offensichtlich beide nötig, um den Menschen geistig und seelisch gesund zu erhalten. Die totale Seelenblindheit für alles Schöne, die heute allenthalben so rapide um sich greift, ist eine Geisteskrankheit, die schon deshalb ernst genommen werden muss, weil sie mit einer Unempfindlichkeit gegen das ethisch Verwerfliche einhergeht.“²

Die Erkenntnis von Konrad Lorenz ist, wie mir scheint, in der Gesellschaft nicht angekommen ist. Das zeigt auch – bei aller Sympathie und bei allem Respekt die ökologische Architektur. So spiegelt das unter ökologischen Gesichtspunkten vorbildliche so genannte „Energiehaus“ in Freiburg mit seiner rein technisch anmutenden Architektur exakt den pragmatischen, unsensiblen Zeitgeist. Die Vorstellung, dass aus Gründen des Klima- und Ressourcenschutzes, der Erderwärmung und baubiologisch unbedenklichen Wohnens, die Gestaltung künftiger Städte diesem Muster folgen könnte, bringt uns zurück zu Churchills Statement. Er hat nicht nur belanglose oder hässliche Architektur im Blick, sondern auch technisch perfekt ausgestattete Bauten, deren Innenräume eher für Maschinen als für Menschen gebaut scheinen, die darin wohnen und arbeiten.

Aber ist uns das bewusst? Vielleicht wundert sich der eine oder andere, wieso ausgerechnet die Architekten, denen wir das Bild unserer Städte verdanken, selbst lieber in einem Haus aus dem

Jugendstil oder den 20er Jahren wohnen und sogar Industrie-Lofts ihrer eigenen Architektur vorziehen. Trotzdem scheint der überwiegende Teil der Bevölkerung mit seinem „modernen“ Anforderungsentsprechenden Zuhause zufrieden zu sein, das von einem Investor unter Renditegesichtspunkten gebaut worden ist. Bedenkt man, dass hier sogar – alles in allem betrachtet – nicht einmal die volkswirtschaftliche Bilanz, nämlich eingesetzte Ressourcen versus Langlebigkeit und Nutzungsverlangen bzw. –vergnügen stimmt!. Lieblos und aus Abschreibungsgründen gebaute Wohn- oder Büro-Anlagen verkommen schnell und werden für ihre Investoren eher zu Geldvernichtungs-Anlagen. Dies ist weder ökonomisch noch ökologisch und führt darüber hinaus dazu, daß der Mensch, der so leben muß, Schaden nimmt, und zwar Schaden an seiner Seele. Mehr noch: Zig Jahre stehen diese häßlichen Bauten inmitten unserer Städte, sie sind nicht einmal „ruinenfähig“, wie Krier schreibt. Sie stören nicht nur die Netzhaut, sondern prägen entscheidend Befinden und Bewußtsein der heranwachsenden Jugend. Auch die Wechselwirkungen mit dem gesellschaftlichen System als Ganzes werden gänzlich unterschätzt.

Baumeister wie Phidias, Bramante, Palladio oder Michelangelo überließen ihre Bauten nicht Ingenieuren und Bauleitern. Nicht nach Plan ließen sie arbeiten, sondern nach visueller Intuition. Diese Art des Bauens aus dem Geist des Ortes heraus, war für uns bei der Gestaltung von MARIPOSA Vorbild. Mit Frank Lloyd Wright gesprochen: „Die Imagination ist das Werkzeug, dessen sich die Kraft in ihm bedient, um Wunder zu schaffen“. Es geht also bei Fragen der Gestaltung um die der Entscheidung vorausgehenden inneren Bilder. Wie sehr etwas im Menschen, auch heute noch die ganz persönliche Erfahrung mit Schönheit sucht, zeigt der gewaltige Strom von Touristen, die Zeugnisse vergangener Hochkulturen aufsuchen. Was wird von den Hervorbringungen unserer Zeit einmal Weltkulturerbe werden? Und worauf werden künftige Generationen bewundernd zurückblicken? Wenn man

aber auf die Abstumpfung im Umgang mit den schönsten Bauten der Geschichte wie Ehrfurcht gebietenden Kirchen, Denkmäler und Skulpturen im öffentlichen Raum und die Schmierereien schaut, die ihnen zugefügt werden, fragt man sich, worin die Ursache für solch ästhetische Rohheit und Kulturverachtung liegt. Ich behaupte: Wer dazu fähig ist, fühlt nicht mehr, was er tut.

Damit stellt sich die Frage, was vom Menschsein, vom Lebenssinn bleibt. Und was den Menschen zu neuen Einsichten bringen kann. Nach unserer Überzeugung setzen neue Einsichten, die zu neuen Aussichten werden können, ästhetische Bildung voraus. In Fragen der Bildung ist ganz entschieden ein Schwerpunkt auf Fächer zu legen, die die Entwicklung der sensorischen und der geistig-seelischen Fähigkeiten einzuüben helfen, also auf Kunst, Literatur, Musik, Ästhetik, Werken. Die Maus des Computers darf nicht zum Ersatz für die Hand werden. Wie sollten wir begreifen lernen? Den Menschen berührendes Gestalten kommt aus der Inspiration und nicht aus den vorgegebenen Formen und Farbpaletten einer raffiniert ausgeklügelten Software. Die täuscht eine kreative Vielfalt nur vor, die sie aber nicht bieten und schon gar nicht ersetzen kann. Noch nicht, aber sehr bald, wie Ray Kurzweil allen IT-Visionären in seinem 1999 bei Econ erschienen Buch „Was bleibt vom Menschen?“ verspricht.³ Seine Vision ist es, das Gehirn eines Menschen zu scannen und in den PC herunterzuladen. Aber nicht nur das: Bis zum Jahr 2029 soll maschinelle Intelligenz mit menschlicher Intelligenz in all ihrer Vielfalt gleichzusetzen sein. Lebende Künstler brauchen wir ab dem Jahr 2019 also nicht mehr. Die ersetzen wir durch virtuelle. Und wen wollen wir noch alles ersetzen? Die Lehrer, Krankenschwester, Liebhaber? Ist es uns wirklich ernst damit? Japan baut bereits fleißig am perfekten Roboter, der die Krankenschwester ersetzt. Konrad Zuse, der Erfinder des Computers, hat prophezeit: „Die Gefahr, dass der Computer so wird wie der Mensch, ist nicht so groß wie die Gefahr, dass der Mensch so wird wie der Computer“. Diese Entwicklung

hat längst begonnen! Deshalb kommt es darauf an, die Empathie des Menschen ebenso zu entwickeln wie seine Intuition, seinen Glauben und seine Fähigkeit zur Demut, sein Verantwortungsgefühl, seine kreativen Fähigkeiten, seine Lust am Spiel und sein Bedürfnis zu helfen, zu lieben und zu verzeihen.

Aus diesem Grund soll kleinen Gruppen deutscher und internationaler Verantwortungsträger, aber auch jungen Akademikern und vielleicht auch Studierenden die Möglichkeit gegeben werden, auf MARIPOSA gemeinsam über die vor uns liegenden Aufgaben nachzudenken. Wir brauchen neue Visionen von Zukunft und Klarheit über die notwendigen Schritte. Wenn wir nicht wissen, wo wir hin wollen, werden sich auch die Wege nicht finden, die uns dorthin führen! Auf MARIPOSA können solche Visionen entstehen und ganzheitliche Ansätze für die anstehenden Problemlösungen gefunden werden, weil der Ort wie ein Katalysator eine neue Art Gemeinschaft entstehen lässt. Vertreter gegensätzlicher Interessen fühlen sich auf einer anderen, inneren Ebene verbunden und sind deshalb offener und eher bereit, sich auf ungewöhnliche Vorstellungen einzulassen. In Symposien, die wir „MARIPOSIEN®“ nennen, erleben Teilnehmer, dass sich dort so etwas wie emotionale Intelligenz

und „Soft Skills“ einstellen. Es kann zum Aha-Effekt kommen und es können unerwartete Lösungen bei schwierigsten Aufgabenstellungen gefunden werden. Zur Schönheit kommt auf MARIPOSA Ruhe und Zeit, die es braucht, wenn uns neue „Einfälle“ kommen sollen. Einfälle sind nicht planbar. Einfälle wollen zugelassen werden. Schon Nietzsche schrieb: „Aus Mangel an Ruhe läuft unsere Zivilisation in eine neue Barbarei aus. Zu keiner Zeit haben die Ruhelosen mehr gegolten. Es gehört deswegen zu den notwendigen Korrekturen, welche man am Charakter der Menschheit vornehmen muss, das beschauliche Element in großem Maße zu verstärken!“

In seinem „Glasperlenspiel“ – dem die polnische Künstlerin Lydia Krabowska eine Skulptur auf MARIPOSA widmet, schreibt Hermann Hesse folgendes: „Mir erscheint inmitten unseres heutigen Lebens – im Gegensatz zum alleinigen Kultus der Arbeit und des Geldes – der Sinn für das Spiel des Augenblicks, das Offenstehen für den Zufall etwas durchaus Wünschenswertes, woran wir alle sehr Mangel leiden... Wir sollen nicht aus der ‚Vita activa‘ in die ‚Vita contemplativa‘ fliehen, noch umgekehrt, – sondern zwischen beiden wechselnd unterwegs sein, in beiden zuhause sein, an beiden teilhaben.“

Eine große Aufgabe der Symposien wird es sein, gemeinsam darüber nachzudenken, wie die systembedingte Fragmentierung und funktionale Differenzierung einer Synthese auf einer höheren Ebene zugeführt werden kann. Deshalb treten wir für ein gemeinsames Nachdenken der Systeme der Politik, der Wirtschaft, der Wissenschaft und der Kultur ein.

Der Weg aus bisherigen Sackgassen führt für uns über die Erkenntnis, dass wir

- die Bedeutung von Geist, von Kultur, von Kunst und von Schönheit und damit den Lebens-Sinn neu entdecken,
- wir wieder einen Werte-Kanon brauchen, der nicht an den internationalen Börsen gehandelt wird
- und dass Herz und Verstand sich zur höheren Vernunft verbinden.

¹ Helga Müller hat zusammen mit ihrem Mann Hans-Jürgen Müller das Kulturprojekt Atlantis-Mariposa auf Teneriffa initiiert. Der Beitrag geht auf den gleichnamigen Vortrag im Hospitalhof Stuttgart am 30.11.2004 zurück.

² Konrad Lorenz, Die acht Todsünden der Menschheit, Verlag Piper 1973

³ Ray Kurzweil, Was bleibt vom Menschen? Homos@piens, Econ Verlag 1999





Mariposa, Teneriffa (Teilansicht)

Die Kirche als anderer Ort Über die Wahrnehmung von Kirche in der zeitgenössischen Kunst¹

Lange Zeit schien es, als sei die Kirche für Künstlerinnen und Architekten überhaupt kein Thema mehr. Der Kirchenbau stagnierte, für Kirchen zu arbeiten galt in Künstlerkreisen als suspekt. Nun ist jüngst der international bekannte deutsche Künstler Thomas Struth mit einer Serie von Fotografien von Kirchen an die Öffentlichkeit getreten, die wie Meteoriten in eine der Kirche weitgehend entfremdete Kunstwelt einschlugen. Diese Kunstwelt hat sich zwar stets für Religion interessiert, doch das Thema Kirche war tabu. Ob die Arbeiten von Struth als Indiz für eine Entkrampfung des Verhältnisses von Kunst und Kirche zu deuten sind, das zu beurteilen, ist vielleicht noch etwas verfrüht und steht nicht im Zentrum meiner Überlegungen. Mit meinem Vortrag will ich einfach mal genau hinschauen und zu verstehen versuchen, wie sich zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler heute mit Kirche auseinandersetzen. Die Frage, die mich dabei besonders interessiert, ist die Frage, was für ein Bild von Kirche ihre Werke vermitteln.

Wie kommt ein Künstler wie Thomas Struth heute dazu, Kirchen zu fotografieren? Bevor ich auf seine Serie von Kirchenbildern eingehe, möchte ich einleitend kurz den Kontext skizzieren, in dem diese Bilder entstanden sind. Thomas Struth, 1954 geboren, ist in den achtziger Jahren bekannt geworden mit einer Serie von Städte- und insbesondere Straßenbildern, aufgenommen in den großen Städten Europas, Amerikas und Asiens. Seine Bilder zeigen nicht – wie die Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, die seine Lehrer an der Düsseldorfer Akademie waren – einzelne Gebäude oder Architekturmonumente, sondern stets größere Räume wie Strassen oder Plätze. Struth lenkt unsere Aufmerksamkeit auf Orte, die uns – sofern wir in diesen Städten wohnen – vertraut sind, die wir jedoch in der Regel nicht bewusst wahrnehmen. Unbewusste Orte nennt er sie deshalb.

Als selbstverständlich zum Erscheinungsbild der Städte dazugehörig, tauchen auf diesen frühen Städtebildern immer wieder auch Kirchen auf, mit Türmen, die – wie in einer Aufnahme von Düsseldorf – scheu oder keck über eine Häuserzeile hinausragen, mit Fassaden, die – wie in einem Bild von Rom – als Plakatwände dienen oder als Orte, die im Schatten stehen, denen – wie in einer Aufnahme von Münster – weniger öffentliche Aufmerksamkeit zukommt als der Imbissbude an der Ecke. Struth interpretiert in seinen frühen Werken auch die Kirchen als unbewusste Orte, um die sich niemand kümmert, die man aber vermutlich vermissen würde, wenn sie nicht da wären.

Eine zweite große Werkgruppe Struths sind seine Porträts, wobei er sich in dieser Gattung besonders auf Gruppen- und Familienporträts spezialisiert hat. Auch hier steht das Thema des Unbewussten im Vordergrund, indem die Bilder unsere Aufmerksamkeit besonders auf die Beziehung der Menschen untereinander lenken. Wie sich die Menschen sowohl zueinander als auch im Raum verhalten, ist das Thema einer weiteren Serie von Städtebildern, die nun nicht mehr – wie die früheren Werke – menschenleer, sondern bevölkert sind. Dazu als Beispiel ein Bild, das 1991 in Tokyo entstanden ist.

Einen spezifischen Typ von öffentlichem Ort, diesmal keinen unbewussten, sondern im Gegenteil einen sehr bewusst wahrgenommenen Ort, nämlich den des Museums, thematisiert Struth in seinen *Museum Photographs*, die er in den großen Museen Europas und Amerikas gemacht hat. Diese Fotografien zählen heute zu den bekanntesten von ihm. Auch in dieser Serie interessiert ihn vor allem das Verhalten der Menschen an diesen Orten: wie sie auf die Bilder reagieren, was die Bilder in ihnen auslösen. Die Museen, die Struth uns zeigt, sind sowohl Orte stiller Meditation und Anschaulichkeit – wie der Saal in der

Londoner National Gallery – als auch Orte, an denen sich – wie in Raffaels Stanzen in Rom – die Touristen drängen, um einen flüchtigen Blick auf die kulturellen Schätze über ihren Köpfen zu erheischen.

Gleichsam als Gegenbild zu den Aufnahmen in den Stanzen entstand – ebenfalls in Rom und im gleichen Jahr – Struths erste Aufnahme eines Kircheninnenraumes, des Pantheon, eigentlich ein antikes Monument, das jedoch später in eine Kirche umfunktioniert wurde. Während die Besucher der Stanzen in den engen Räumen dauernd aufpassen müssen, dass sie niemandem auf die Füße treten, haben die Touristen im Pantheon fast unbeschränkt Platz zum Schauen und Staunen. Der Raum wirkt in der Aufnahme von Struth überwältigend – eine Wirkung, die unter anderem darauf zurückzuführen ist, dass der Künstler einen tiefen Horizont wählte, der übrigens genau mit der Linie der Köpfe der Besucherinnen zusammenfällt. Der Raum unterhalb des Horizonts weist eine klare geometrische Struktur auf, die am Muster der Bodenplatten ablesbar ist. Im Vergleich dazu ist der Raum über den Köpfen der Besucher schwieriger zu erfassen. Was wir im Bild sehen ist eine Folge von asymmetrischen Kreissegmenten, deren Radius nach oben kleiner wird. Diese Kreissegmente verleihen der Aufnahme einen starken Sog nach oben. Nicht zu sehen ist jedoch die berühmte Öffnung im Scheitel der Kuppel, was entscheidend dazu beiträgt, dass wir, im Unterschied etwa zu einer früheren Ansicht des Pantheon aus dem 18. Jahrhundert, bei Struth das Gefühl haben, der Raum sei nach oben offen, er würde sich ins Unendliche fortsetzen, wie der Himmel über einer Landschaft.

1995 fotografierte Struth in Venedig einen zweiten Kircheninnenraum, den der *Chiesa dei Frari*. Das Bild zeigt den Blick auf den Chor mit dem berühmten Hochaltargemälde von Tizian mit der Darstellung der *Assunta*, der Himmelfahrt Mariens. Struth wählte für die Aufnahme einen Standort im Chorgestühl, leicht links von der Mittelachse der Kirche. Wenn ich eingangs davon gesprochen habe, dass Struths Kirchenbilder wie ein Meteorit in die Kunstwelt

eingeschlagen hätten, so veranlasst mich zu dieser Metapher der Umstand, dass diese Serie in der inzwischen recht umfangreichen Literatur über den Künstler bisher nur marginal diskutiert wurde. Man macht einen großen Bogen um das Loch, das der Meteorit geschlagen hat. Die wenigen Interpreten, die die Bilder erwähnen, tun dies in der Regel im Zusammenhang mit den Museum Photographs. Die Besucher dieser Kirchen, so wird etwa im Katalog der jüngst in Amerika gezeigten Retrospektive gesagt, seien „offensichtlich nicht aus Gründen der religiösen Erbauung dort, sondern weil sie [– wie die Besucher eines Museums –] ein Bildungserlebnis in Sachen Kunst und Architektur erwarten“. Das mag allenfalls auf das Pantheonbild zutreffen, auf den Rest der Serie jedoch nicht. Natürlich handelt es sich bei allen von Struth fotografierten Kirchen um Kulturdenkmäler, um Orte von historischem Interesse. Darüber hinaus interpretiert er sie aber ganz klar auch als Kirchen, als Orte religiöser Sinnstiftung. Im Bild der Frari-Kirche wird das daran ersichtlich, wie es in Analogie zum Bild von Tizian komponiert ist. So wie im Bild der Assunta klar unterschieden wird zwischen einer irdischen und einer himmlischen Zone, die durch einen hellen Himmelsstreifen voneinander getrennt sind, so ist auch Struths Fotografie zweigeteilt in einen unteren Bereich, in dem die Besucher sich bewegen, und einen oberen Bereich, den des Chores. Getrennt werden die Bereiche durch die Mensen der beiden Altäre, wobei der vordere Altar, auf dessen Höhe sich außerdem die Köpfe der Besucher befinden, mit dem Horizont des Bildes zusammenfällt. Im Unterschied zu klassischen Innenansichten der Frari-Kirche – wie der Aufnahme rechts – deutet Struth diesen Raum nicht als Einheitsraum, sondern lenkt unseren Blick auf Chor und Schiff als zwei voneinander getrennten Zonen. Eine Analogie zum Bild von Tizian stellt sich noch auf eine andere Weise ein. Die Apostel im Bild Tizians stehen um das Grab der Maria herum. Zwei in den Boden eingelassene Grabplatten sind auch im unteren Teil von Struths Bild zu sehen. Über dem einen Grab scheint

normalerweise ein Teppich zu liegen, den man weggerollt hat, außerdem ist der Ort mit Markierungsband abgegrenzt und wird von einem Spot beleuchtet. Wie im Bild Tizians, das scheint diese Inszenierung aussagen zu wollen, gibt es auch in unseren Lebensräumen Tabuzonen, zu denen der Tod ebenso dazugehört, wie Vorstellungen von Himmel oder Auferstehung, auf die der Chor der Frari-Kirche verweist.

Interessanterweise ist nun aber das hellste Licht im Bild von Struth nicht im Chor zu finden, sondern auf den Besuchern, deren unscharfe Konturen ein ähnlich affektives Verhalten zum Ausdruck bringen, wie dies bei den Aposteln im Bild von Tizian zu beobachten ist. Diese Touristen scheinen etwas von der himmlischen Herrlichkeit wahrzunehmen, die der Chor der Kirche repräsentiert. In schöner Analogie zu einem der Apostel im Bild von Tizian versucht eine der Touristinnen im Bild von Struth diese Herrlichkeit mit ihrer Kamera festzuhalten.

Ich komme zu einem dritten Bild, einer Aufnahme der Kirche San Zaccaria in Venedig, die ebenfalls 1995 entstanden ist. Struth stellte seine Kamera für dieses Bild im rechten Seitenschiff auf und richtete sie auf das – aus kunsthistorischer Sicht – wichtigste Ausstattungsstück der Kirche, den Seitenaltar mit dem berühmten Gemälde von Giovanni Bellini, das eine Sacra Conversazione darstellt. Zwei der Besucher in Struths Fotografie wenden sich diesem Bild zu beziehungsweise scheinen in die Lektüre einer Informationstafel vertieft. Die übrigen Touristen haben in den Kirchenbänken Platz genommen und kümmern sich – diese Kunstbanausen – überhaupt nicht um das berühmte Bild. Sie sind froh, dass sie hier für einen Moment ihre Beine hochlagern können, sie beten vielleicht, sie lassen den Raum auf sich wirken, sie lesen in einem Kunstführer oder genießen die im Vergleich zu draußen kühlere Temperatur. Diese Leute suchen hier offensichtlich nicht ein Bildungserlebnis in Sachen Kunst, wenn auch vielleicht die Kunst der Anlass war, dass sie sich hierhin führen ließen. Womit sie sich an diesem Ort beschäftigen, das ist anderes und mehr.

Das Bild von Struth thematisiert die verschiedenen Wahrnehmungsweisen der Touristen, indem es mit zwei Perspektiven arbeitet. Die Perspektive der Fotografie ist diejenige der Kunstreisenden, wobei man beachte, wie Struth Bellinis Bild zusätzlich nobilitiert, indem er ihm einen doppelten Rahmen verleiht. Doch wie gesagt scheren sich die meisten Besucher um diese Perspektive. Sie orientieren sich nach rechts, wobei die Aufnahme nicht verrät, worauf sich ihre Blicke richten. Die Menschen in dem Bild sehen etwas, das wir nicht sehen, was dem Bild eine geheimnisvolle Atmosphäre gibt. Struths Blick ist kein voyeuristischer Blick. Er dringt nie in die von ihm dargestellten Menschen ein, sondern behandelt sie stets sehr diskret. Noch einen Schritt weiter in der Interpretation der Kirche nicht bloß als Kulturdenkmal, sondern als sakralem Raum, geht Struth im vierten Bild, das 1998 im Mailänder Dom entstanden ist, und zwar während der Zelebrierung einer Messe. Die Besucher in diesem Bild sind primär Gottesdienstbesucher, auch wenn sich unter sie der eine oder andere Tourist geschlichen haben mag. Für die Aufnahme wählte Struth einen Standort im rechten Querhaus des Domes, wir sehen also nicht von vorne, sondern von rechts auf den Chorbereich. Wie das Bild von San Zaccaria weist auch dieses Bild zwei Perspektiven auf: zum einen diejenige der Fotografie, zum andern diejenige des Raumes und der in ihm versammelten Menschen. Die Raumperspektive scheint das Bild zu dominieren, indem sie einen nach links verlaufenden Keil bildet. Die Fotografie basiert auf einem Kompositionsprinzip, das Struth auch bei anderen Arbeiten verwendet hat, etwa jener Aufnahme der Überbauung Le Lignon in Genf von 1989. Norman Bryson hat Struths Vorliebe für Diagonalen einen Aufsatz gewidmet, in dem er diese Vorliebe als Versuch deutet, eine Balance zu wahren zwischen zu nah dran und zu distanziert.

Das Bild des Mailänder Domes führt uns als Betrachter mit seiner Orientierung des Raumes und der darin befindlichen Gottesdienstbesucher an das liturgische Geschehen im Chorbereich heran, auch wenn dieses nur sehr verschwommen

erkennbar ist. Gleichzeitig lässt es uns jedoch die Freiheit, im Raum über den Köpfen der Besucher, der immerhin Dreiviertel des Bildes ausmacht, unsere Blicke schweifen zu lassen und noch anderes zu entdecken. Neben der Hauptperspektive, die auf das liturgische Geschehen gerichtet ist, bietet der Mailänder Dom in der Interpretation von Struth eine Fülle von individuellen Nebenperspektiven. Kirche ist hier als Ort interpretiert, an dem wir uns als Teil einer Gemeinschaft erleben können, ohne dass wir dabei unsere Individualität aufgeben müssen.

Eine zweite Aufnahme des Mailänder Domes machte Struth von dessen Fassade. Dass er von ihr nur einen Ausschnitt zeigt, lässt sie um so größer erscheinen, was der Vergleich mit einer Postkartenansicht, die uns den Dom als Zuckerbäckerwerk oder Schatzkästchen beliebt macht, verdeutlicht. Struth interpretiert ihn als Monumentalbau, dessen wahre Dimensionen sich unseren Blicken entziehen. Die meisten Touristen, die sich vor der Kirche aufhalten, nehmen diese bloß unbewusst wahr, als riesiges Monument in ihrem Rücken, in dessen Schatten oder zu dessen Füßen sie sich aber doch gerne niederlassen. Der Bau vermittelt ihnen ein Gefühl von Größe und gleichzeitig von Sicherheit. Die Fassade des Domes folgt ganz klar anderen Gesetzmäßigkeiten als der Vorplatz. Während dort die Horizontale dominiert, ist die Fassade auf dem Prinzip der Vertikalen aufgebaut, ein Gegensatz, den Struth in seinem Bild besonders interessiert zu haben scheint.

Dieser Gegensatz ist auch ein Thema des letzten Bildes, das im Jahr 2001 entstanden ist und die Kathedrale Notre Dame in Paris zeigt. Auch hier spielt der Gegensatz von Vertikalen und Horizontalen eine Rolle, worauf diese Aufnahme unsere Aufmerksamkeit aber vor allem lenkt, das ist die Präsenz, die dieser Bau markiert. Die Aufnahme folgt einem Kompositionsprinzip, dem wir schon in früheren Städtebildern begegnen und das Struth auch für das 1999 im Yosemite Park in Kalifornien entstandene Bild des El Capitan verwendet hat, jenes Felsens, der in seiner Interpretation wie ein Rie-

gel in der Landschaft zu stehen scheint. Ähnlich erratisch steht Struths Kathedrale Notre Dame in der Stadtlandschaft von Paris, einem Felsen vergleichbar, oder einer riesigen Arche, zu der, nicht wie im Mythos, die Tiere strömen, sondern die Menschen, in einer langen Schlange. Eine zweite Warteschlange links im Bild führt auf ein Ziel neben der Kathedrale. Es ist dies ein kleines Detail, das jedoch wesentlich dazu beiträgt, dass wir den Bau, trotz seiner Präsenz und Monumentalität, in keiner Weise als vereinnahmend oder totalitär empfinden. Auch hier zeigt sich wieder Struths Diskretion.

Haben wir nach dieser beschreibenden Annäherung schon verstanden, was für ein Bild von Kirche Struths Arbeiten uns vermitteln? Ich möchte im zweiten Teil meines Vortrages meine Interpretation seiner Bilder auf die Weise vertiefen, dass ich sie zunächst – wobei ich stellvertretend nur noch ein Bild zeige – einer Reihe von älteren Bildern von Kirchen gegenüberstelle. Es gibt ja ganz unterschiedliche Modelle von Kirche, und die Institution der Kirche war im Laufe ihrer Geschichte immer wieder damit befasst, diese Modelle zu revidieren, das heißt, den gegenwärtigen Bedürfnissen und Gegebenheiten anzupassen. Die gebauten Kirchen spiegeln diese Modelle, ebenso tun es die Bilder, die ich zeigen möchte, mit dem Unterschied allerdings, dass in ihnen die Wahrnehmung mitthematisiert ist.

Die Auswahl meiner Vergleichsbeispiele beginnt, in chronologischer Reihenfolge, mit einem Bild der Kirche St. Bavo in Haarlem, gemalt 1636 von Pieter Saenredam. Die holländischen Kircheninterieurs des 17. Jahrhunderts kommen vielleicht Struths Bildern am nächsten, in einer Auffassung von Kirche als Ort, der den Bürgern der Stadt zur individuellen Nutzung offen steht, ein öffentlicher Ort, an den man sich nicht nur für den Gottesdienst hinbegibt, den man vielmehr auch unter der Woche aufsucht, um körperlich und seelisch aufzutanken. Auch ein bisschen Stolz schwingt in diesen Bildern mit: Stolz über die großartigen Bauwerke in der eigenen Stadt.

Eine andere Auffassung von Kirche zeigt uns Johann Sixt Ringles Ansicht des Basler Münsters von 1650: Die Kirche ist hier als Ort interpretiert, an dem sich die Gemeinde versammelt, um auf das Wort Gottes zu hören. Gleichzeitig ist es ein Ort der Kirchenzucht. Ringle richtet ein Hauptaugenmerk auf die Sitzordnung, weshalb er im Vergleich zu Struth oder Saenredam einen höheren Augenpunkt wählte. Seine Perspektive steht gleichsam im Dienste einer Anwesenheitskontrolle.

In der Wahrnehmung des Bildungsbürgertums des 19. Jahrhunderts ist die Kirche primär ein historisches Denkmal, ein Ort, den man anlässlich des Sonntagsspazierganges aufsucht, als Stätte einer vergangenen Religiosität, die man mit einer gewissen Wehmut studiert. Als Beispiel zeige ich eine Ansicht des Basler Münsters, 1857 gemalt von Constantin Guise.

Dass die ursprüngliche Funktion der Kirchen im 19. Jahrhundert gleichwohl nicht ganz in Vergessenheit geriet, zeigen eine Reihe von Kircheninterieurs des deutschen Malers Adolf Menzel, darunter das in der Damenstiftskirche in München entstandene Bild von 1873. Menzel interessiert sich in seinen Kirchenbildern fast ausschließlich für die Kirche als liturgischen Ort, den er – in katholischer Tradition – als Ort des Mysteriums der Wandlung interpretiert. Im Unterschied dazu ist für Wilhelm Leibl in seinem Bild der „Drei Frauen in der Kirche“ von 1882 die Kirche vor allem ein Ort der privaten Andacht, des Gebets, der individuellen Vertiefung in die Heilige Schrift.

Im 20. Jahrhundert sind es Künstler wie Robert Delaunay und Lyonel Feininger, die größere Serien von Kirchenbildern geschaffen haben, vom letzteren zeige ich eine seiner Ansichten der Dorfkirche von Gelmeroda bei Weimar, entstanden 1913. In diesem Bild interpretiert Feininger die Kirche als einen Ort, der dem dörflichen Gefüge einen Rahmen gibt, als Ort, der die im Himmel und auf der Erde wirkenden Kräfte bündelt und ordnet, als Ort, von dem Signale ausgehen und der Signale empfängt.

Die beiden letzten Beispiele dokumentieren den Wandel des Kirchenbildes in der Nachkriegszeit, wobei ich bezeichnenderweise für diese Periode keine künstlerischen Darstellungen gefunden habe. Das erste Bild zeigt den Gottesdienstraum in der Thomaskirche in Basel, die zwischen 1956 und 1958 gebaut wurde nach Plänen des Architekten Benedikt Huber. Die Thomaskirche vertritt jenen Typus von Kirche, der zwischen 1950 und 1980 die weitaus größte Verbreitung fand, den Typus des Gemeindezentrums. Diese Gemeindezentren sollten sich nach außen möglichst unauffällig in die Umgebung integrieren, im Innern vermied man jeden Ansatz einer sakralen Stimmung, und zwar nicht nur in reformierten, sondern auch in katholischen Kirchen. Dem Typus liegt die Auffassung von Kirche als Wohnstube der Gläubigen zugrunde – dies eine Formulierung, die vom Architekten der wenig später erbauten Kornfeldkirche in Riehen bei Basel stammt, von Werner Max Moser, dem Sohn von Karl Moser, dem Architekten der Paulus- sowie der Antoniuskirche in Basel.

Das letzte Bild erzählt vom Schicksal, das heute, zwar nicht den großen Kathedralen, wohl aber manchen kleineren Kirchen droht, die nicht mehr gebraucht werden oder von ihren Benutzern nicht mehr unterhalten werden können. Das Beispiel stammt aus England, doch steht es um viele Kirchen in der Schweiz in nächster Zukunft nicht besser, da ist nichts zu beschönigen.

Wäre es nicht angebrachter gewesen, Struth hätte sich mit diesem Bild von Kirche auseinandergesetzt, mit dem Bild von Kirche als Auslaufmodell, als Ort, der neuen Nutzungen zugeführt werden muss? In seinen frühen Städtebildern, den drei ersten Beispielen, die ich gezeigt habe, ist er tatsächlich von einem solchen Bild von Kirche ausgegangen, das nun aber in den späteren Aufnahmen Platz macht einem Kirchenbild, das von den traditionellen Bildern, die ich anhand der Vergleichsbeispiele vorgeführt habe, gar nicht so weit entfernt zu sein scheint. Und doch ist ein wesentlicher Unterschied zu erkennen. Während die älteren Darstellungen jeweils nur ein Bild oder ein Modell von Kirche in den

Blick rücken, zeigen uns Struths Aufnahmen mehrere dieser Modelle nebeneinander, oftmals sogar im gleichen Bild. Seine Kirchen sind nicht entweder oder, sondern sowohl als auch liturgische Orte, Stätten privater Andacht, historische Denkmäler und öffentliche Räume. Doch ist das Bild von Kirche, das uns seine Aufnahmen vermitteln, damit schon hinreichend charakterisiert? Die Bilder an historischen Modellen zu messen, ist eine Möglichkeit. Eine zweite Möglichkeit ist, sie mit theoretischen Modellen – konkret, mit Raumtheorien – zu konfrontieren. Diesen Weg will ich hier ebenfalls gehen, wobei ich ihn insofern abkürze, als ich nicht die ganze Geschichte der Raumtheorien rekapituliere, sondern direkt zu der Theorie hinführe, die mir für eine Diskussion von Struths Bildern am fruchtbarsten erscheint. Ich habe die wichtigsten zeitgenössischen Raumtheorien studiert, von Heidegger über Merleau-Ponty, Bachelard, de Certeau, Marc Augé, bis zu Hermann Schmitz und Gernot Boehme. Alle diese Theorien lassen sich auf ihre Weise auf den Kirchenraum übertragen. Für eine Diskussion von Struths Interpretation von Kirche scheint mir jedoch keine so geeignet zu sein wie das Modell, das der französische Philosoph Michel Foucault in einem Vortrag dargelegt hat, dem er den Titel gab: „Des espaces autres – Andere Räume“. Foucault schrieb den Vortrag 1967 in Tunesien und hielt ihn im gleichen Jahr vor Architekten in Paris. Zur Veröffentlichung gab er ihn jedoch erst 1984 frei.

Was versteht Foucault unter anderen Räumen? In dem Vortrag definiert er sie als Orte, die die sonderbare Eigenschaft haben, dass sie sich auf alle anderen Orte beziehen, jedoch so, dass sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse aufheben, neutralisieren oder umkehren. Er unterscheidet dabei zwei Typen: die Utopien, als Orte ohne wirklichen Ort, und die Heterotopien, als real existierende Orte, die jedoch mit den Utopien gemein haben, dass sie eine Art Gegenorte sind, in dem Sinne, als sie alle anderen Orte innerhalb einer Gesellschaft gleichzeitig repräsentieren, kritisieren und auf den Kopf stellen, „gewissermaßen Orte außerhalb aller

Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“. Und weil diese Orte – obwohl zwar real -, ganz andere sind als alle Orte, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nennt Foucault sie, im Gegensatz zu den Utopien, die Heterotopien.

Auf diese Definition folgen im Text verschiedene Beispiele von Heterotopien, deren Nennung Foucault mit einer systematischen Beschreibung der für diese anderen Orte typischen Merkmale verbindet. Als eine erste Gruppe nennt er Erholungsheime, Psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Altersheime oder Friedhöfe, als Orte, die Individuen vorbehalten sind, die sich in einem Krisenzustand befinden, als Orte, an die man Individuen steckt, deren Verhalten abweichend ist, beziehungsweise als Orte, an denen der Kult der Toten installiert ist. Andere Orte sind aber auch das Theater, das Kino oder der Garten als Orte, die an einem einzigen Ort mehrere Räume, die an sich unvereinbar sind, zusammenzulegen vermögen. Als dritte Gruppe nennt er Museen, Bibliotheken, Feste oder Feriendörfer als Orte, an denen ein anderer Zeitbegriff gilt. Andere Orte sind auch Kasernen, Gefängnisse und Saunas als Orte, zu deren Eintritt man entweder gezwungen wird oder die man nur betreten darf, wenn man sich gewissen Riten unterzieht. Zuletzt erwähnt er noch Bordelle und Kolonien als Illusions- beziehungsweise Kompensationsheterotopien. Was alle diese anderen Orte verbindet, fasst er am Schluss des Vortrages im Bild des Schiffes zusammen, das für ihn der Inbegriff eines anderen Ortes ist: als schaukelndes Stück Raum, als Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, als Ort, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert, als Ort, der – so sagt er - das wohl größte Imaginationsarsenal darstellt. Der Vortrag Foucaults wurde und wird bis heute unterschiedlich rezipiert. In Architektenkreisen – jüngster Beleg ist ein Symposium, das im Dezember 2003 in Wuppertal stattfand zum Thema der anderen Räume – interessieren diese Räume heute vor allem im Sinne von Orten, die Disziplinierungs- und Unterwerfungsstrategien zum Ziel haben,

wobei bei dieser Rezeption nicht mehr so klar zu erkennen ist, worin sich Foucaults Begriff von dem der unheimlichen Räume von Anthony Vidler unterscheidet. Ich glaube, dass diese Wahrnehmung dem Text von Foucault nicht ganz gerecht wird, vor allem nicht dem, was er mit dem Begriff des Imaginationsarsenals als eine zentrale Eigenschaft der anderen Orte beschreibt. Für Foucault – so meine ich – sind die anderen Räume nicht primär unheimliche Räume. Vor dem Hintergrund seiner Philosophie sind sie vielmehr zu deuten im Sinne von Räumen, die eine veränderte Sicht auf die Dinge ermöglichen, als Räume, in denen einem Identitätsdenken ein grundsätzlich von Differenzen ausgehendes Denken entgegengesetzt wird, als Orte, die subversive Prozesse in unseren gegenwärtigen Lebens- und Denkformen unterstützen oder anregen, als Räume, in denen man nach anderen Spielregeln sucht. Andere Räume sind Räume, an denen man angehalten wird, anders zu denken. Anders denken, das ist auch Foucaults kürzeste Umschreibung der Aufgabe der Philosophie.

Es mag gewagt erscheinen, dieses Modell auf die Kirche zu übertragen, und man wird vielleicht zu bedenken geben, dass Foucault das Thema Kirche aus seinen Forschungen gänzlich ausgeklammert hat. Einmal darauf angesprochen, begründete er dies damit, dass die Kirche schon relativ gut erforscht sei, im Unterschied zu anderen Institutionen, bei denen er einen größeren Bedarf sah. Inwieweit die Kirche aus theologischer Sicht als anderer Ort beschrieben werden kann oder darf, dies zu beantworten, liegt nicht in meiner Kompetenz und ist hier auch nicht meine Aufgabe. Ich weise lediglich darauf hin, dass es dazu bereits Ansätze gibt, etwa in einer im letzten Jahr veröffentlichten Sammelchrift mit dem Untertitel „Die Theologie vor der Herausforderung Michel Foucaults“, herausgegeben von Christian Bauer und Michael Hölzl. Eine Brücke zwischen Foucault und der Theologie lässt sich meines Erachtens relativ leicht errichten, zum Beispiel anhand der für den Philosophen so zentralen Metapher des Schiffes, die in der Theologie ja bestens eingeführt ist, im Bild der Kir-

che als Schiff oder Arche, das auch dem Begriff des Kirchenschiffes als Bezeichnung für den Hauptraum der Kirche zugrunde liegt, ganz zu schweigen von den vielen biblischen Erzählungen, in denen das Schiff eine Rolle spielt. Foucaults Text könnte dazu anregen, diese alte Metapher wieder zu aktivieren und neu zu interpretieren.

Das brauche ich hier nicht auszuführen, was sie hingegen von mir erwarten, ist eine Zusammenführung von Foucault und Struth. Was Struths Kirchen als andere Orte auszeichnet, ist eigentlich bereits aus meinen Beschreibungen der Bilder hervorgegangen. Ich will es hier aber doch noch einmal auf den Begriff bringen, wobei ich versuche, mich mehr oder weniger an der Systematik Foucaults zu orientieren. In der Wahrnehmung von Struth ist die Kirche nicht mehr jene sprichwörtliche Kirche im Dorf im Sinne eines Ortes der Identität, der Autorität und der Macht. Struths Kirchen sind vielmehr Gegenorte, Orte außerhalb aller Orte, Orte, die die in unseren Gesellschaften geltenden Werte zwar spiegeln, sie gleichzeitig aber auch in Frage stellen. Entsprechend kommt sein Mailänder Dom nicht als das Schmuckkästchen im Herzen der Stadt daher, als das wir diesen Bau kennen, sondern weckt eher Assoziationen zu einem Staudamm, der mitten in ein liebliches Tal gepflanzt wurde: sperrig, unbequem, und doch notwendig. Andere Orte sind Struths Kirchen auch, insofern in ihnen andere Regeln gelten. Sie bieten Raum für Leute, die sich in einer Krisensituation befinden sowie für Leute, deren Verhalten abweichend ist. An diesen Orten findet die Verabschiedung der Toten statt, gleichzeitig sind es Orte der Hoffnung auf ein Leben danach. Struths Kirchen sind Orte, an denen sich viele Räume überlagern: der Raum der Architektur, der Raum der Geschichte, die Räume der in diesen Kirchen befindlichen Bilder, der Raum der Liturgie, der Raum des persönlichen Gebets und nicht zuletzt Räume individueller Imagination. Andere Orte sind es aber auch, insofern hier ein anderer Zeitbegriff gilt. Es sind Orte, an denen Räume der Erinnerung und Räume der Verheißung mit dem Raum der Gegenwart verschmelzen. Um

Zugang zu diesen anderen Räumen zu bekommen, sind die Besucher bereit, sich gewissen Riten zu unterziehen, wie dem Ritus des Schlangestehens im Bild der Kathedrale von Paris. Schließlich sind Struths Kirchen auch andere Orte im Sinne von Foucaults Bild des Schiffes. Foucault verbindet mit dieser Metapher ja nicht nur die Idee eines in sich geschlossenen Raumes, sondern ebenso die Idee des der Unendlichkeit Ausgesetztseins, worin er das Imaginationspotential dieser Metapher erkennt. Eine ähnliche Vorstellung liegt Struths Interpretation der Kirchen zugrunde, die zwar in sich geschlossene Komplexe darstellen, die jedoch gleichzeitig auf Unendlichkeit verweisen. Struths Kirchen sind Räume, die auf einer gewissen Ordnung basieren, die gleichzeitig jedoch diese Ordnung transzendieren.

Ist Struths Wahrnehmung von Kirche als anderem Ort als singulärer Fall zu beurteilen, oder spiegelt seine Sicht eine zeitgenössische Tendenz, die Anspruch auf eine gewisse Relevanz und Repräsentanz hat? Dieser Frage gilt der dritte Teil meines Vortrags, der wesentlich kürzer sein wird als die vorangegangenen. Als Versuch einer Antwort auf diese Frage, stelle ich Struths Fotografien zwei Neugestaltungen von Kirchen gegenüber, die in den letzten Jahren – beide im Raum Basel – realisiert wurden, und bei denen ich einen ähnlichen Wandel des Kirchenbildes feststelle.

Das erste Beispiel ist das reformierte Gemeindehaus Stephanus in Basel, dessen Gottesdienstraum der Künstler Markus Müller im Jahr 2001 neu gestaltet hat. Der Raum, mit dem er sich auseinanderzusetzen hatte, ist ein schlichter Mehrzweckraum von 1952, dem das erwähnte Modell der Kirche als Wohnstube der Gläubigen zugrunde liegt, was in der Aufnahme links, die aus den fünfziger Jahren stammt, nicht zuletzt an den Pflanzen zu erkennen ist, die scheinbar obligater Bestandteil solcher Räume sind. Markus Müllers Arbeit ist ein monumentales zweidimensionales Wandbild, eine Intarsie aus bündig in die Mauer eingelassenen Tannenbrettern. Das Bild führt zu einer anderen Wahrnehmung des Raumes. Während die

Wahrnehmung in der „alten“ Kirche auf das Symbol des Kreuzes fokussiert ist, lenkt Markus Müllers Wandbild unseren Blick auf jene Öffnung, jenen Durchbruch im Zentrum seiner Architekturillusion, auf den auch der Titel seines Werks hinweist: eben Durchbruch. Müller interpretiert die Kirche als Ort, an dem die Wohnstubenatmosphäre aufgebrochen wird, an dem ein Durchbruch auf einen anderen Ort hin stattfindet. Den Rahmen für diesen Durchbruch bildet eine fragile und ärmliche Holzkonstruktion aus scheinbar improvisiert zusammengesetzten, rohen Brettern. Die Kirche von heute stellt sich dem Künstler, im Unterschied zur schlichten, aber großzügigen Architektur der Fünfzigerjahre, als Bauplatz dar, als Ort, wo vieles im Umbruch ist. Die Aufnahme, die Markus Müller kurz nach Vollendung des Werks gemacht hat, unterstreicht diesen Charakter noch zusätzlich, indem sie letzte Spuren der realen Baustelle zeigt. Hier wird, so scheint mir, ebenso wie

bei Struth, die Kirche als anderer Ort interpretiert, wofür das Wandbild noch einen dritten Hinweis liefert in jenen zwei fenster- und türenlosen Hüttchen, die sehr geheimnisvoll wirken, die jedenfalls etwas zu verwahren scheinen, das sich unseren Blicken entzieht. Deuten sie vielleicht auf jenen Schatz hin, jenen geistigen Reichtum, den die Kirchen verwalten? Oder sind sie als Hinweise auf Gott zu verstehen, der uns nicht erst in einer fernen Zukunft erwartet, nachdem wir den Durchbruch geschafft haben, der vielmehr schon hier und jetzt gegenwärtig ist? Die Arbeit bezieht mit solchen Elementen Position in der alten Frage, ob die Kirche bloß als Ort der Versammlung der Gemeinde zu deuten sei, oder darüber hinaus als Wohnstätte Gottes. Der Begriff der Kirche enthält ja beide Bedeutungen, nicht so aber der Begriff des Gemeindehauses. Um wieder beide Lektüren zu ermöglichen, also auch jene von Kirche als einem anderem Ort im Sinne eines

Ortes, an dem der Andere gegenwärtig ist, hat Markus Müller außerdem über dem Eingang zum Gemeindehaus eine Leuchtschrift angebracht, die in einem verhaltenen Kobaltblau das Gebäude als Kirche kennzeichnet. Die Leuchtschrift hat etwas Irritierendes, da sie an diesem Ort und mit diesem Inhalt nicht erwartet wird, auch dies ein Hinweis darauf, dass dieser Ort ein anderer Ort ist. Neben dem Wandbild von Markus Müller erhielt der Gottesdienstraum im Gemeindehaus Stephanus noch einen zweiten Akzent mit einer Lichtinstallation der deutschen Künstlerin Katharina Grosse. Die Arbeit, bestehend aus einem Theaterscheinwerfer, der einen Farbkegel auf die Raumecke rechts des Wandbildes projiziert, empfängt die Kirchenbesucher mit der jeweiligen liturgischen Farbe, das heißt entweder mit Grün, Violett, Rot oder Weiß. Auch dieses Werk kann als Versuch gedeutet werden, die Kirche zu einem anderen Ort zu machen. Nicht im Sinne einer Realpräsenz



Madeleine Dietz, Taufbecken, 2005, Stahl, Ton.
Sophienkirche München-Riem

Madeleine Dietz, Altar, 2005, Stahl, Ton.
Sophienkirche München-Riem

des Heiligen, sondern in dem Sinne, wie Katharina Grosse von ihren Farben als Katalysatoren spiritueller Erfahrungen spricht.

Das zweite Beispiel, das ich – nur mit einem Bild noch – zeigen möchte, ist die reformierte Kirche in Oberwil, die im Jahr 2003 umgebaut und neu gestaltet wurde. Auch diese Kirche hat sich von einer Wohnstube in eine Kirche im Sinne eines anderen Ortes gewandelt. Das ließe sich an vielen Einzelheiten zeigen, ich beschränke mich hier auf die Neugestaltung des Chores, in dem bisher ein massives Eisenkreuz hing und in dem neu jetzt ein Taufstein sowie drei Farbtafeln stehen, die von der Düsseldorfer Künstlerin Martina Klein geschaffen wurden. Man kann den Farbendreiklang der Bilder als Verweis auf die Trinität lesen, wichtiger scheint mir jedoch, wie die Farbtafeln den Raum verändern. Sie machen den Chor – um es kurz zu sagen – zu einem anderen Ort im Sinne von Foucaults Metapher des Schiffes. Dass die Farbtafeln nicht hängen, sondern auf dem Boden stehen, und dass die Leinwände lose auf den Grundplatten liegen, mit denen sie nur am oberen Rand verbunden sind, lässt die Bilder als sehr präsent erscheinen und gibt dem Chor einen

intimen und geschlossenen Charakter. Gleichzeitig tun sich in diesen Bildern weite Räume auf, und zwar nicht nur demjenigen, der sich bewusst auf sie einlässt, sondern auch dem, der sie lediglich als Hintergrund wahrnimmt. Bei den Arbeiten von Müller, Grosse und Klein handelt es sich, im Unterschied zu den Fotografien von Struth, um Auftragsarbeiten, die alle Prozesse demokratischer Entscheidungsfindung durchlaufen haben. Sie spiegeln also nicht nur die Sicht der Künstler, sondern darüber hinaus auch diejenige der jeweiligen Gemeinden, die offensichtlich bereit waren, sich die Sicht der Künstler zu eigen zu machen, indem sie der Realisierung der Werke zustimmten. Ich komme zum Schluss: Ich stelle heute einen Paradigmenwechsel fest, weg von jenem in den sechziger bis in die achtziger Jahre beliebten Modell der Kirche als Wohnstube der Gläubigen, hin zum Modell der Kirche als anderem Ort. Sie mögen sich fragen, weshalb ich diesen Begriff des anderen Ortes bemühe und nicht einfach von Kirche als heiligem Ort oder einem Ort der Gegenwart Gottes spreche. In der Tat wird heute dem Modell der Kirche als heiligem Ort wieder mehr Aufmerksamkeit geschenkt, was zum Teil auch die von mir gezeigten

Beispiele erkennen lassen. Aber dieses Modell ist eben nur eine von verschiedenen Möglichkeiten der Wahrnehmung. Das Modell der Kirche als anderer Ort – im Sinne Foucaults –, ist nicht einfach gleichzusetzen mit dem Modell der Kirche als heiligem Ort. Es ist auch nicht einfach das Gegenteil des Modells der Kirche als Wohnstube der Gläubigen. Worauf Foucaults Begriff abzielt und wie ich ihn, angewendet auf die Kirche – verstehe, ist nicht die Alternative zwischen Wohnstube und heiligem Ort, sondern vielmehr das ‚Sowohl als auch‘. Die Kirchen erfüllen heute viele Funktionen gleichzeitig. Als andere Orte sind sie Orte, die – mit Foucaults Metapher des Schiffes gesprochen – ihren Passagieren Schutz bieten und sie gleichzeitig der Unendlichkeit des Meeres aussetzen. Sie sind Wohnstube und Heiliger Ort in einem. In der Wahrnehmung der zeitgenössischen Kunst ist die Kirche sowohl ein Ort der Identität als auch ein Ort der Erfahrung von Differenz. In dieser Dialektik stellt sich die Kirche uns heute dar als anderer Ort.

¹ Öffentliche Habilitationsvorlesung, gehalten an der Universität Basel am 20. Januar 2004

Künstlerportrait

Isabel Greschat

Daniela Rossell

„Reiche und Berühmte“ räkeln sich auf pelzbezogenen Betten und Couches oder posieren in den Salon ihrer mit extravaganten, teuren und exotischen Accessoires dekorierten Luxusvillen - so könnten Bilder aus aufwändigen Hochglanz-Lifestyle-Magazinen aussehen. Zumindest auf den ersten Blick. So sehen jedoch zunächst einmal die Fotos der mexikanischen Künstlerin Daniela Rossell aus. Die Fotografin, die aus einer reichen, einflussreichen und - durch die Politik der Nationalrevolutionären Partei PRI - hochprivilegierten Familie stammt, hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Capricen, Träume und Sehnsüchte dieser gesellschaftlichen Oberschicht in Bilder

zu bannen und dabei unter die Lupe zu nehmen: Wie sehen Menschen aus, die alles haben? Wie sehen die Räume aus, in denen sie leben und in denen sich ihre Wünsche materialisiert haben? „Ricas y Famosas“ heißt eine der Fotoserien, in denen Rossell diesen Fragen nachgeht. Ausgeblendet jedenfalls bleibt das Elend der verarmten Landbevölkerung, bleiben die Existenznöte des städtischen Proletariats. Korruption und Cliquenwirtschaft haben das Land zerrüttet, mehr als die Hälfte der mexikanischen Bevölkerung lebt unter der Armutsgrenze. Die wenigen Reichen kompensieren dies mit umso prächtigerem Luxus. Rosell interessiert sich in erster Linie für Bilder und Selbstbilder von jungen Mädchen und Frauen. Sie kennt die meisten ihrer Modelle persönlich, und die Fotos entstehen in lockerer Atmosphäre. Mehr noch, es ist wohl immer auch eine gute Portion Spaß und Spiel

mit dabei, denn die Dargestellten dürfen sich selbst das Zimmer aussuchen, in dem sie aufgenommen werden wollen, und sich in selbstgewählten Kleidern und Posen zur Schau stellen. Einmal Theater spielen vor der Kamera, einmal der Fantasie freien Lauf lassen, sich einmal eine halbverborgene Seite seiner selbst anziehen - wer hätte daran keinen Spaß? Die fertigen Fotos sind bei aller Bildmächtigkeit und -prächtigkeit jedoch ernüchternd uniform: Hier wälzt sich eine Schöne in tigerfellgemusterten Leggings und ebensolchem Bustier auf einem tigerfellgeschmückten Divan, dort bietet eine Dame im ‚Schmetterlingszimmer‘ in orange-rosa Slip, halboffener Bluse und mit herausforderndem Blick ihren Körper der Kamera dar, auf einem anderen Foto inszeniert sich ein waserstoffblondes Beauty mit wallender Mähne in blütenweißem Pelz, weißer Hose und weiß gemusterten Highheels



Third world blondes have more money (Natasha and Jana in butterfly room) 2000 - 2002

mit dramatischer Posen vor ausgestopften Bären, Löwen und Gemsen als Kulisse. So unterschiedlich das ‚Bühnenbild‘ jeweils auch sein mag - im Grunde genommen ist es immer wieder die gleiche Geschichte, die hier erzählt wird. Die Geschichte der unwiderstehlichen Model-Schönheit, die ihre anzeigensüblichen Eigenschaften ausspielt, mit tiefem, coolem und gelangweiltem Blick, werbewirksamer Figur, das Ganze in mondäner Umgebung mit wilden, lasziven Dekors. Wir kennen diese Geschichte aus amerikanischen Filmen, von Werbeplakaten und -prospekten, wenn auch nicht unbedingt in solch ungenierter Opulenz. Besonders in der Zusammenschau mehrerer Fotos wirken die Szenen nicht nur dekadent, sondern ausgesprochen künstlich. Daniela Rossell erklärt: „Die Frauen sind Teil der Dekoration, so wie die zerbrechlichen Straußeneier in einer Schale oder die seltenen afrikanischen Kunstobjekte. Ihre Kleidung ist die Ergänzung der architektonischen

Dekoration; sie setzt sich fort wie eine Tapete.“ Und in der Tat erscheint die Tigerfelldame als lebendige Fortsetzung des Divans und die weiße Frau vor dem Großwild wie eine neuerliche exotische Trophäe. Die jungen Frauen stellen sich als Objekte der Begierde dar, nicht als Subjekte. Das Spiel wird hier zum Ernst, denn die Flügel der Fantasie sind verkümmert, an ihre Stelle tritt ein abgegriffenes Hollywoodrepertoire. Unfreiwillig zeigen die Mädchen sich damit auch als Gefangene ihrer luxuriösen Umgebung, Gefangene eines machistischen Traum- und Wertesystems.

Und die Moral von der Geschicht‘ - lernen wir, dass Reichtum genauso unfrei macht wie Armut? Wohl kaum. Gezeigt werden Protokolle einer Verstrickung. Es geht der Künstlerin sicher nicht darum, ihre Freundinnen und Bekannten vorzuführen und zu entlarven. Die Fotos verdeutlichen vielmehr, wie die Inneneinrichtung als Spiegel menschlichen - in diesem Fall vor allem männlichen

- Innenlebens das Empfinden und Fantasieren in diesen Räumen determiniert. Der Betrachter wird in dieses Spiel mit einbezogen: So, wie den Frauen bewusst ist, dass sie fotografiert werden, und sie sich bemühen, sich entsprechend fotogen zu präsentieren, so springt auch der Betrachter zunächst auf die Inszenierung an. Attraktive Frauen, seltene Jagdtrophäen, ein opulentes Ambiente: So stellen sich auch der kleine Mann und die kleine Frau den Traum vom großen Geld und Glück vor. Was aber passiert, wenn dieser Traum Wirklichkeit wird?

Kurzbiografie:

1973 geboren in Mexico City, Mexico
1989 Nucleo de Estudios Teatrales,
Mexico City
1993 National School of Visual Arts,
Mexico City

Daniela Rossell lebt und arbeitet in Mexico City.