

Günther Schiwy

**Der Gott Rainer Maria Rilkes**

Eine Herausforderung für Gläubige und Ungläubige

Einleitung

Rainer Maria Rilke (1875-1926), ist er wirklich noch oder wieder aktuell? Vielleicht erinnern wir uns an die Schulzeit, als wir „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“ lasen, oder das Gedicht „Der Panther“ oder „Jetzt reifen schon die roten Berberitzen“ auswendig lernen mussten. Aber der Gott Rainer Maria Rilkes, kam der vor? Vielleicht im „Stundenbuch“, aber das war ja wohl nicht ganz ernst zu nehmen, oder in den „Duineser Elegien“, die sowieso kein Mensch verstand. Waren demnach Zeilen wie die folgenden Größenwahn oder Schwachsinn, oder tatsächlich eine Herausforderung für Gläubige und Ungläubige?

„Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,  
und ich kreise jahrtausendlang;  
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm  
oder ein großer Gesang.“<sup>1</sup>

Was sagt die Rilkeforschung heute zu dieser Frage? August Stahl, ein namhafter Rilkekenner, ist der Meinung, „dass Rilke seine Botschaft von der Herrlichkeit des Lebens nicht nur gegen, sondern auch in enger Anlehnung an die christli-

che Weltdeutung formuliert hat. Je mehr man sich mit seinem Werk einlässt, um so offener wird Rilkes tiefe Verbundenheit mit dem Christentum. Die ihm nachgesagte ‚rabiate Antichristlichkeit‘ (Mason) ist nur ein Zug seines Werkes und seiner Auseinandersetzung, wenn auch - je nach Auslegung und Deutung der Dichtung und des Christentums - ein natürlich sehr wesentlicher Zug. Selbst aber dann, wenn man sein Verhältnis zur christlichen Heilslehre hauptsächlich in der polemischen Distanzierung sehen will, bleibt das Christliche eine nicht zu übersehende Energiequelle seines Dichtens wie seines Denkens.<sup>2</sup> Das aufzuzeigen, ist die Absicht meines Vortrags.

1. Die drei Perioden in der Entwicklungsgeschichte von Religion

1898 reiste der 1875 in Prag geborene Rainer Maria Rilke, der in Berlin vorübergehend Kunstgeschichte studierte, nach Florenz. Der Zweiundzwanzigjährige war auf der Suche nach sich selbst, auf der Suche nach dem ihm bestimmten Weg als Dichter, zu dem er sich berufen fühlte, auf der Suche nach dem Menschen, mit dem ihm eine dauerhafte, große Liebe verbinden konnte, und in alledem auf der Suche nach - Gott. Davon zeugt „Das Florenzer Tagebuch“, das er als Reisebericht auf Anregung und in geistiger Zwiesprache mit seiner in Berlin zurückgebliebenen Geliebten Lou Andreas-Salomé verfasste. In diesem Tagebuch, das im wesentlichen aus mehr oder weniger langen

INHALT

Günther Schiwy Der Gott Rainer Maria Rilkes Eine Herausforderung für Gläubige und Ungläubige	1
Hans-Ulrich Gehring Theologie als Oberflächenkunst Über den Zusammenhang von theologischem Gehalt und medialer Form	12
Thies Gundlach Das kulturelle Engagement der EKD in pragmatischer Absicht	18
Ausstellungen	22
Neue Literatur	27
Kataloge	51
Personen/Nachrichten	117
Veranstaltungen - Termine	125
Impressum	126

Aphorismen besteht, in denen Rilke seine gewonnenen Einsichten über Kunst und Dichtung, über Gott und die Welt festhält, heißt es in einer Eintragung um den 17. Mai 1898 herum, Rilke ist mittlerweile von Florenz nach Viareggio weitergereist:

„Es wechseln immer wieder drei Generationen.  
Eine findet den Gott,  
die zweite wölbt den engen Tempel über ihn und fesselt ihn so  
und die dritte verarmt und holt Stein um Stein aus dem Gottesbau,  
um damit notdürftig kärgliche Hütten zu bauen.  
Und dann kommt eine, die den Gott wieder suchen muß [...].“<sup>4</sup>

Ein erstaunlicher Text des Zweiundzwanzigjährigen. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: Die Kühnheit, mit der hier eine Behauptung über das Verhältnis des Menschen zu Gott und zu den Religionen aufgestellt wird, oder das schriftstellerische Können, mit dem ein komplizierter Zusammenhang in drei Sätzen klar und anschaulich dargestellt ist. Beides verfehlt seine Wirkung auf einen sensiblen Leser nicht, er fühlt sich, ob er selber gläubig oder ungläubig ist, herausgefordert.

a) Die erste Generation: Der Mensch als Gottsucher und Gottfinder

Der Ungläubige wundert und ärgert sich über die Selbstverständlichkeit, mit der hier ein Dichter, der zu den Begründern der modernen Literatur gehört und ein Zeitgenosse Nietzsches war, über Gott spricht; wie Rilke anscheinend trotz Nietzsches Devise „Gott ist tot“ dessen Existenz weiterhin voraussetzt; dass der Dichter davon überzeugt scheint: dieser Gott ist dem Menschen nicht gleichgültig, sondern so wichtig, dass der Mensch immer wieder nach seinem Gott sucht und in einer ersten Generation, gemeint ist die erste Periode einer Religions- bzw. Kirchengeschichte, Gott auch findet.  
Der Mensch als Gottsucher und Gottfinder, das ist das herausfordernde, für den

Ungläubigen ärgerliche Menschenbild Rilkes. Daran hat dieser festgehalten bis zu seinem Tode 1926.

Noch 1922 heißt es in dem imaginären „Brief des jungen Arbeiters“, in dem Rilke seine eigenen Lebenserfahrungen mitteilt: „Wenn ich sage: Gott, so ist das eine große, nie erlernte Überzeugung in mir. Die ganze Kreatur, kommt mir vor, sagt dieses Wort, ohne Überlegung, wenn auch oft aus tiefer Nachdenklichkeit.“<sup>5</sup>

b) Die zweite Generation: Die Einnengung und Fesselung Gottes

Fühlt sich der Ungläubige in dem Religionsaphorismus aus dem „Florenzer Tagebuch“ von 1898 und auch in dem „Brief des jungen Arbeiters“ von 1922 herausgefordert durch Rilkes Gottesgewissheit, dann der Gläubige, vor allem der Angehörige etablierter Religionen, durch den von Rilke geschilderten, in der zweiten Generation, also in der zweiten Entwicklungsphase einer Religion beginnenden und durch sie verschuldeten Gottesverlust, in Rilkes Worten: „die zweite wölbt den engen Tempel über ihn und fesselt ihn so.“  
Aus dem Gott, der das Weltall erfüllt, wird ein Gott, der nur noch in Tempeln und Kirchen, an heiligen Orten und in heiligen Personen angebetet wird. Der Geist Gottes, der weht, wo er will, wird in heilige Schriften eingesperrt und von unfehlbaren Autoritäten in Anspruch genommen. An die Stelle des Wortes Gottes, das die menschlichen Vorstellungen und Begriffe sprengt, treten dogmatische Lehrsätze und moralische Vorschriften. Die gegenwärtigen Krise vor allem in den christlichen Kirchen - doch diese Krise wird über kurz oder lang auch die anderen Weltreligionen erfassen - scheint der Beobachtung Rilkes recht zu geben. Es ist eine Krise des Gottesbildes, das von den Kirchen im Laufe ihrer Geschichte verengt und auf menschliches Maß reduziert worden ist. Ein solcher gefesselter Gott findet keine Resonanz mehr im gegenwärtigen Menschen, der sich mehr denn je nach einem Gott sehnt, der ihn befreit. Eine „Befreiungstheologie“ im umfassendsten Sinn des Wortes ist gefragt, ein „entfesselter“

Gott, der aus jeglicher Knechtschaft herausführt.

So schreibt Rilke auch noch 1922 in dem schon erwähnten „Brief des jungen Arbeiters“, der sich dagegen wehrt, dass die Kirchen den Menschen im Namen Christi durch das Dogma von der Erbsünde kleinmachen: „Ich will mich nicht schlecht machen lassen um Christi willen, sondern gut sein für Gott. Ich will nicht von vornherein als ein Sünder angeredet sein, vielleicht bin ich es nicht. Ich habe so reine Morgen! Ich könnte mit Gott reden, ich brauche niemanden, der mir Briefe an ihn aufsetzen hilft.“<sup>6</sup>

c) Die dritte Generation: Der Abriss des Gottesbaus

Doch die Demontage Gottes im Verlaufe der Geschichte einer etablierten Religion geht noch weiter. Die dritte Generation kann mit dem verengten und gefesselten Gott ihrer Religion nichts mehr anfangen. Sie „verarmt“, verliert anscheinend ihren Sinn für den Reichtum des Göttlichen, für das Reich Gottes, und damit für die Größe der eigenen Bestimmung. Diese Generation beginnt, „Stein um Stein aus dem Gottesbau“ der tradierten Religion zu holen, „um damit notdürftig kärgliche Hütten zu bauen“.

Wir kennen aus der Geschichte der abendländischen Religionen die Zeugnisse einer solchen Entwicklung zur Genüge. Nicht weit von den Tempelruinen der griechischen und römischen Religionen begegnen wir in den Profanbauten der nächsten Dörfer und Städte die Steine und Säulen der einstigen Heiligtümer, und so auch in der Nähe von mittelalterlichen Klöstern und Kathedralen, die durch die Entchristlichung der Bevölkerung ihre Funktion verloren haben. Gegenwärtig stehen auch bei uns Kirchen zum Verkauf an, und es ist nur eine Frage der Zeit, bis sie profaner Nutzung zugeführt oder zum Abriss freigegeben werden.

Für Rilke bedeutete diese Phase des Abrisses von Tempeln und Kirchen zunächst einen Verlust an Räumen, die trotz aller Verengung des Gottesbildes, die mit ihnen einherging, doch immer auch die Chance boten zur inneren

Sammlung, zur Besinnung auf das Göttliche.

In dem "Brief eines jungen Arbeiters" von 1922 beschreibt Rilke, wie dieser durch den Besuch einer Kathedrale zur kritischen Reflexion über die Immanenz und Transzendenz, über die Diesseitigkeit und Jenseitigkeit Gottes angeregt wird. Dabei ergibt sich für Rilke das Paradoxon: Die Verengung des Gottesbildes in den antiken Religionen und im Christentum zeigt sich gerade darin, dass sie Gott nicht mehr in den Schöpfungen dieser Welt, nicht einmal mehr in den religiösen Kunstwerken erkannten, sondern „von ihnen fort in den Himmel strebten“, Gott ins Jenseits verbannten und so die Gläubigen dem Diesseits entfremdeten.

„Sind doch auch die Kathedralen nicht der Körper jenes Geistes, den man uns nun als den eigentlich christlichen einreden will. Ich könnte denken, daß unter einigen von ihnen das erschütterte Standbild einer griechischen Göttin ruhe; soviel Erblühung, soviel Dasein ist in ihnen emporgeschossen, wenn sie auch, wie in einer zu ihrer Zeit entstandenen Angst, von jenem verborgenen Leib fort in die Himmel strebten, die fortwährend offen zu halten der Ton ihrer großen Glocke bestimmt war. Nach meiner Rückkehr damals von Avignon bin ich viel in Kirchen gegangen, abends und am Sonntag, - erst allein... später... Ich habe eine Geliebte, fast noch ein Kind. [...]”<sup>7</sup>

Man könnte nun meinen, und viele Ungläubige und auch Gläubige sind heute tatsächlich der Meinung: Mit dem Abriss der religiösen Baudenkmäler, dem Ausdruck für einen wachsenden Unglauben, sei die Gottesfrage ein für allemal erledigt.

#### d) Die Renaissance des Glaubens

Rilke war da ganz anderer Meinung. Heißt es doch in dem „Florenzer Tagebuch“ weiter: „Und dann [nach dem Abriss der Gotteshäuser] kommt eine [Generation], die den Gott wieder suchen muß.“<sup>8</sup> Auch dafür finden wir gegenwärtig Zeugnisse. Weltweit erleben wir eine Renaissance des Religiösen, eine neuerliche Suche nach Gott, die bei

den Älteren oft unter der Devise läuft: „Gott ja, Kirche nein“. Die Jüngeren scheinen da weniger kritisch zu sein: Sie suchen nach religiösen Symbolen und Persönlichkeiten, die ihrer Sehnsucht Flügel verleihen und eine Alternative zum gegenwärtigen oberflächlichen Alltagsleben darstellen. Die Resonanz zum Beispiel, die der Tod von Papst Johannes Paul II. und die Wahl von Benedikt XVI. gefunden haben, scheint deshalb mehr ein Ausdruck der Suche nach einem Gott der Liebe und Freiheit gewesen zu sein und weniger die Zustimmung zu einem kirchenamtlich vertretenen Gottesbild. Vielleicht war es auch nur die Sehnsucht nach einem spirituellen Gegengewicht, nach einer Gegenmacht zu den Gewalten, die gegenwärtig das Sagen haben und die Welt mit Krieg, Terror und ungezügelter Kapitalismus überziehen.

Ähnlich lässt schon Rilke seinen „jungen Arbeiter“ angesichts des Papstpalastes in Avignon empfinden, wo die französischen Päpste von 1309 bis 1377 in Abhängigkeit vom französischen König residierten:

„Wie sollte mir dieses Haus, das die Päpste sich dort aufgerichtet haben, nicht gewaltig vorkommen? Ich hatte den Eindruck, es könnte überhaupt keinen Innenraum enthalten, sondern müsse aus lauter dichten Blöcken geschichtet sein, so als wäre den [aus Rom] Verbannten nur darum zu tun gewesen, das Gewicht des Papsttums, sein Übergewicht, auf die Waage der Geschichte zu häufen. Und dieser kirchliche Palast türmt sich wahrhaftig über dem antiken Torso einer Heraklesfigur, die man in die felsigen Grundfesten eingemauert hat.“<sup>9</sup>

#### 2. Die Künstler als Avantgarde der Gottsucher

Wenn wir nun Rilke fragen, wer die Gottsucher der ersten Generation sind, die nach dem Niedergang einer Religion Gott wieder suchen und finden und dadurch eine Periode eines neuen Glaubens, einer neuen Religion heraufführen, dann nennt er uns am Ende seines religionsgeschichtlichen Aphorismus aus dem „Florenzer Tagebuch“ drei Namen:

„einer solchen [neuen Generation] haben angehört: Dante und Botticelli und Fra Bartolome.“ Dante (1265-1322), der aus Florenz stammende Dichter an der Wende zwischen Mittelalter und Renaissance, bekannt durch seine „Göttliche Komödie“; Botticelli (1445—1510), der florentinische Maler, dessen Schaffen den ganzen Bildkosmos von der hinreißenden „Geburt der Venus“ bis zu seiner erschütternden „Pieta“, umfasste; schließlich der Maler Fra Bartolomeo (1472-1517), der unter dem Einfluss des religiösen Eiferers Savonarola in Florenz Dominikaner wurde und eine zeitlang auf die Ausübung seiner Kunst verzichtete, dann aber Haupt einer bedeutenden Malerschule wurde.

Diese Namen verbindet eines: Es waren Künstler. So wie sie zu ihrer Zeit nach Rilkes Meinung Gottsucher und Gottfinder waren, so ist es Aufgabe der Künstler zu jeder Zeit, die Avantgarde der Gottsuchenden zu sein. Rilke jedenfalls hat sich als Künstler so verstanden, auch wenn er wusste, daß nicht alle Künstler sich dieser Berufung bewusst und noch weniger ihr gerecht geworden sind, im Gegenteil: sie haben, um mit Rilke zu sprechen, statt Gott zu „sammeln“, ihn noch weiter „verstreut“.

So heißt es in einem Gedicht Rilkes vom 2. Oktober 1899, das dann Eingang fand in den ersten Teil „Vom mönchischen Leben“ des 1905 veröffentlichten „Stundenbuchs“ – eines Bestsellers, der es zu Rilkes Lebzeiten zu vier weiteren Auflagen brachte mit insgesamt knapp 60 000 Exemplaren:

„Die Dichter haben dich verstreut  
(es ging ein Sturm durch alles Sammeln),  
ich aber will dich wieder sammeln  
in dem Gefäß, das dich erfreut.

Ich wanderte in vielem Winde;  
da triebst du tausendmal darin.  
Ich bringe alles was ich finde:  
als Becher brauchte dich der Blinde,  
sehr tief verbarg dich das Gesinde,  
der Bettler aber hielt dich hin;  
und manchmal war bei einem Kinde  
ein großes Stück von deinem Sinn.

Du siehst, daß ich ein Sucher bin.

Einer, der hinter seinen Händen verborgen geht und wie ein Hirt; (mögst du den Blick der ihn beirrt, den Blick der Fremden von ihm wenden).

Einer der träumt, dich zu vollenden. Und: daß er sich vollenden wird.<sup>10</sup>

#### a) Der Künstler als Vollender

Zunächst drängt sich angesichts dieses die Ungläubigen wie Gläubigen herausfordernden Gedichts die Frage auf: Wieso sollen gerade Künstler die Vorhut bilden auf der Suche nach Gott und, wenn sie sich dieser Aufgabe stellen, dabei auch noch erfolgreich sein? Sind es nicht die Propheten und Offenbarer, die Religionsstifter und die Heiligen, die in allen Kulturen die Gottsucher und Gottfinder gewesen sind?

Rilke hätte das wahrscheinlich nicht bestritten, aber er hätte vermutlich mit Blick auf die beiden letzten Zeilen des Gedichts erwidert: Diese Propheten und Offenbarer, diese Religionsstifter und Heiligen, haben sie nicht deshalb Gott gesucht und auch gefunden, weil auch sie den Traum des Künstlers geträumt haben: Gott und dadurch sich selbst zu vollenden. Ist es nicht dieser Traum, der jeden großen Künstler antreibt und nicht eher ruhen lässt, bis er annähernd Vollendetes geschaffen hat, etwas, das wie eine weitere Schöpfung Gottes anmutet, wie eine Fortsetzung seiner Mensch- und Weltwerdung, ein Werk, das auf den Künstler zurückwirkt und ihm das Bewusstsein gibt, sein Lebenswerk vollendet zu haben.

#### b) Der Künstler als Inspirierter

Rilke war zeitlebens, aber vor allem gegen Ende seines Wirkens davon überzeugt, in seinem Schaffen ein Werkzeug Gottes zu sein, mit dem schöpferischen Geist Gottes in einer Symbiose zu leben, in der sich sowohl Gott wie der Künstler weiter entfalten und so Gottes Schöpfung, Offenbarung und Erlösung fortsetzen.

Es gibt dafür ein überragendes Zeugnis. Nach Vollendung der „Duineser Elegien“, Rilkes Hauptwerk, schrieb er an Gudi Nölke, eine Bekannte, am 16. März

1922 aus dem Chateau Muzot [sprich Muzotte], seinem letzten Zufluchtsort im Walliser oberen Rhonetal:

„Inzwischen [...] ist der gewährendste Segen über mir gewesen - , den größten Theil des Februars wars ein Sturm im Geist und im Herzen, einer der größten, der größte - , von dem ich bewegt und hingerissen war. Denken Sie: der aufgerissen gewesene, so lange klaffende Abgrund ist überbrückt: ich war endlich imstande, jene gewaltsam aufgehaltene unterbrochene Strömung in mir fortzuführen. Ja, um die Elegien handelt sich, um die großen Engels-Gedichte [...] - , sie sind da, zehn nun, und damit zu einem Kreise geschlossen, ab-geschlossen. Und in ihrer innen doch immer vorhanden gewesen - so erwies es sich - Kontinuität haben sie sich so zurechtgefunden und fortgesetzt, daß nur sehr wenige der, vor zehn, vor neun, vor sieben Jahren, auf Duino, in Spanien, in Paris aufgezeichneten Bruchstücke außerhalb geblieben sind; der lang zurückgehaltene Guß umformte und umschloß die meisten Fragmente so vollkommen oder trug sie, sie nun mitreißend, an ihre eigentlichen, seit je vorgemeinten Stellen, das alles wie das Gelingen eines ununterbrochenen Geistes dasteht, in völligem, mir unaussprechlich köstlichen Zusammenhang.<sup>11</sup>

Diese Beschreibung Rilkes von der Vollendung der Duineser Elegien durch den Geist, der über ihn kommt, erinnert an das in der Bibel geschilderte Pfingstereignis und liest sich wie eine Bestätigung dessen, was Rilke in dem Gedicht von 1899 aus dem Stundenbuch als sein Lebensprogramm formulierte:

„Die Dichter haben dich verstreut (es ging ein Sturm durch alles Stammeln), ich aber will dich wieder sammeln in dem Gefäß, das dich erfreut.“

#### c) Der Künstler als Entdecker Gottes und als Hirte

Dabei sucht und findet der Künstler Gott überall, doch vor allem dort, wo ihn die Gläubigen nicht vermuten. Der

Künstler, so Rilkes Überzeugung, hat einen sechsten Sinn für das Göttliche, und auch mit den normalen fünf Sinnen nimmt er genauer und mehr wahr als die übrigen Menschen, wo sich Gott verbirgt: in der Natur, im Blinden, in den Arbeitenden, im Bettler, im Kind, wie es oben in der zweiten Strophe von „Die Dichter haben dich verstreut“ heißt. Das erinnert an Jesu Rede vom Weltgericht im 25. Kapitel des Matthäusevangeliums: „Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.“

In der letzten Strophe dieses Gedichtes scheut sich Rilke nicht, das Bild vom Guten Hirten, das vor allem im frühen Christentum auf Christus angewandt wurde, auf sich zu beziehen, jedoch indem er sich als ein solcher Hirte zugleich verbirgt. Fürchtet er doch den Blick der „Fremden“, der für die Allgegenwart Gottes unverständigen Gläubigen und Ungläubigen, vor denen ihn Gott bewahren möge.

#### d) Der Künstler als Verkünder

Der Künstler als Verkünder Gottes: Weder die Künstler selbst noch die Kirchen haben diesen Anspruch, der im Laufe der Menschheitsgeschichte immer wieder erhoben worden ist, bisher ernst genommen, wenigstens nicht in der Theorie. Praktisch wurden die Künste jedoch in allen Religionen in Dienst genommen und haben ungemein davon profitiert, ohne sich dessen immer bewusst zu sein.

Selbst der Ungläubige kann sich der göttlichen Musik eines Johann Sebastian Bachs nicht entziehen. Und der Gläubige wird zum Beispiel in Ravenna in dem Grabmal der Galla Placidia durch die vom Geist Gottes erfüllten frühchristlichen Künstler des 6. Jahrhunderts zum ersten Mal bis unter die Haut die Glut des christlichen Auferstehungsglaubens erfahren, wie sie keine Bibellektüre und keine Predigt vermitteln kann.

Auch moderne Künstler, selbst wenn sie Atheisten sind, gehen bei den „from-



*Brigitte Bauer: Wegweiser (No. 02) Fotografie. Courtesy Galerie Martin Kudlek, Köln*

men“ Künstlern der Antike, des Mittelalters, der Renaissance und der Romantik in die Schule und lernen, wie ein Kunstwerk Spiritualität zu vermitteln vermag. Und die Religionen? Die christlichen Kirchen bleiben in unseren Breiten immer mehr zum Gottesdienst leer, füllen sich aber, wenn ein Konzert veranstaltet wird. Statt sich darüber zu freuen, haben katholische Bischöfe erst kürzlich wieder die so genannte profane Musik in den Kirchen verboten. Als stammte nicht auch sie von Gott.

Insgeheim fürchten die etablierten Religionen und Kirchen den Künstler wegen seiner unberechenbaren Kreativität. Er könnte mit seiner Dichtung, mit seinem Bild und seiner Plastik, mit seiner Komposition und Architektur das dogmatisierte Gottesbild hinterfragen und die moralisierende Gesetzesfrömmigkeit der Kirchen erschüttern. Tatsächlich haben Künstler das auch immer getan, so wie Jesus durch seine Gleichnisse, die ihre Wahrheit als Kunstwerke, in höchster Verdichtung und Anschaulichkeit, vortrugen, das Gottesbild und die Gesetzesgläubigkeit der Pharisäer erschüttert hat.

### 3. Der Gott Rainer Maria Rilkes

Nachdem uns Rilke darauf aufmerksam gemacht hat, dass wir gegenwärtig in der Geschichte des Christentums an dem Punkt angelangt sind, an dem eine erste Generation Gott wieder neu suchen und finden muss und dass zweitens zur Avantgarde der Gottsucher und Gottfinder die Künstler gehören und dass drittens Rilke sich selbst als ein solcher Gottsucher verstanden hat, fragen wir ihn nun ausdrücklich, wie der Gott beschaffen ist, den er im Laufe seines Lebens gefunden hat.

#### a) Rilkes diesseitiger Gott

Die grundlegende Antwort lautet: Gott ist für Rilke kein jenseitiger, sondern ein diesseitiger Gott, kein Gott im Himmel, sondern auf Erden. Es ist, als hätte Rilke den christlichen Glauben von der Mensch- und Weltwerdung Gottes radikal zu Ende gedacht und vor allem bis in

alle Tiefen erfühlt und ausgekostet. Denn die Konsequenz der Mensch- und Weltwerdung Gottes ist doch Gottes Teilnahme am menschlichen Schicksal, und das in aller Radikalität. Denn was Gott tut, tut er ganz und gründlich. Als Mensch muss er sterben, doch er starb in Jesus von Nazareth eines gewaltsamen Todes und solidarisiert sich so mit allen Gewaltopfern der Menschheitsgeschichte. Als Mensch erfährt er die Einsamkeit eines begrenzten Wesens, doch in Jesus war er ehe- und kinderlos und solidarisiert sich so mit den Singles. Als Mensch braucht er Freunde, doch in Jesus wird er von Judas verraten und von seinen Jüngern verlassen und solidarisiert sich so mit allen von ihren Mitmenschen Enttäuschten. Als Mensch ist er ein Werdender, doch in Jesus brach sein irdisches Leben ab, ehe es richtig begonnen hatte. So solidarisiert sich Gott mit den Kranken und Behinderten, mit den Gestrauchelten und Versagern, die ihr Leben in dieser Welt nicht zur vollen Entfaltung bringen können. Dieses christliche Gottesbild, das von den Christen mehr verdrängt als geliebt wird, müssen wir uns vor Augen halten, wenn wir Rilkes Gedicht vom 22. September 1899, niedergeschrieben in Berlin, würdigen wollen. Es gehört wie das zuletzt besprochene „Die Dichter haben dich verstreut“ zum ersten Teil des „Stundenbuchs“, dem „Buch vom mönchischen Leben“, in dem Rilke die Eindrücke seiner ersten mit Lou Andreas-Salomé unternommenen Russlandreise von April bis Juni 1899 verarbeitet hat. In diesem Gedicht wie in vielen anderen des „Stundenbuchs“ überbietet Rilke noch die Abhängigkeit Gottes vom Menschen, indem er ausdrücklich seine Verantwortung gegenüber Gottes diesseitigem Geschick übernimmt:

„Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manchesmal  
in langer Nacht mit hartem Klopfen  
störe, -  
so ists, weil ich dich selten atmen höre  
und weiß: Du bist allein im Saal.  
Und wenn du etwas brauchst, ist keiner  
da,  
um deinem Tasten einen Trank zu reichen:

Ich horche immer. Gieb ein kleines Zeichen.

Ich bin ganz nah.

Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,  
durch Zufall; denn es könnte sein:  
ein Rufen deines oder meines Munds –  
und sie bricht ein  
ganz ohne Lärm und Laut.

Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut.

Und deine Bilder stehn vor dir wie  
Namen.  
Und wenn einmal das Licht in mir  
entbrennt,  
mit welchem meine Tiefe dich erkennt,  
vergeudet sichs als Glanz auf ihren  
Rahmen.

Und meine Sinne, welche schnell erlahmen,  
sind ohne Heimat und von dir getrennt.<sup>12</sup>

Handelt die erste Strophe von der Nähe Gottes und seiner Abhängigkeit von uns, dann die zweite Strophe von den mehr oder weniger falschen Gottesbildern, die wie eine Trennwand die Nähe Gottes verbergen. Diese Wand aus den Bildern und Namen Gottes, die sich die Menschen geschaffen haben, könnte zwar durch einen Ruf, durch ein Wort der Wahrheit, zusammenstürzen, aber die vergoldeten Rahmen der Gottesbilder sind so stark, dass sie das Licht der wahren Gotteserkenntnis, das jeder in sich trägt, auf sich lenken und so von dem Eigentlichen, von Gott, ablenken. So bleibt der in seiner Gottsuche nicht sehr beständige und konsequente Mensch, dessen Sinne schnell erlahmen, heimatlos, weil gottlos.

Was Rilke hier beschreibt, ist die Erfahrung vieler Menschen von der Ambivalenz der Gottesbilder. Einerseits machen sie uns auf die Existenz Gottes aufmerksam, andererseits verdecken sie uns die wahre Natur Gottes, seine Diesseitigkeit und radikale Nähe. Es bedarf der Anstrengung aller, der Ungläubigen durch ihre Kritik, der Gläubigen durch ihren Glaubenssinn, der Theologen und Kirchen durch einen gewissenhaften Umgang mit den Offenbarungsquellen, die Gottesbilder immer mehr der Wirk-

lichkeit Gottes anzunähern.

## b) Rilkes Mystik der Gottunmittelbarkeit

### Mystik der Kreativität und negative Theologie

Gottes Diesseitigkeit war für Rilke eine mystische Erfahrung, die sich ohne die trennenden und irreführenden Bilder und Namen Gottes, auch ohne schlussfolgerndes Denken und ohne die Erfahrung der göttlichen Übermacht ereignete. Allein das Glühen des Herzens kündigte von Gottes Gegenwart als kreative Lebenskraft. In einem Gedicht, das von der eingangs erwähnten Italienreise aus Viareggio vom 18. Mai 1898 stammt, hat Rilke diese Erfahrung beschrieben:

„Du darfst nicht warten, bis Gott zu dir geht

und sagt: Ich bin.

Ein Gott, der seine Stärke eingesteht, hat keinen Sinn.

Da mußt du wissen, daß dich Gott durchweht

seit Anbeginn,

und wenn dein Herz dir glüht und nichts verrät,

dann schafft er drin.<sup>13</sup>

Dieses Glühen des Herzens bezeugen die Mystiker aller Zeiten als ein untrügliches Zeichen des Göttlichen in uns, eines Gottes, von dem wir nicht mehr erfahren und nicht mehr wissen, als dass er in uns die schöpferische Kraft ist, dem wir unsere Lebensenergie und Kreativität verdanken. Für diese Anwesenheit Gottes in uns ist besonders sensibel der kreative Mensch, der Künstler, so auch Rilke. Er hat sich mit dieser Erfahrung in der Reihe der schöpferischen Mystiker gesehen, die uns in allen Religionen und Kulturen begegnen. In dem dritten Gedicht aus dem „Mönchischen Leben“ des „Stundenbuchs“ vom 20. September 1899 spielt Rilke auf die Ikonenmaler der russischen Mönche und die Gemälde und Plastiken der italienischen Renaissancekünstler an, mit denen er die Verwurzelung in dem schöpferischen Urgrund, in Gott, teilt:

„Ich habe viele Brüder in Sutanen

im Süden, wo in Klöstern Lorbeer steht.

Ich weiß, wie menschlich sie Madonnen

planen,  
und träume oft von jungen Tizianen,  
durch die der Gott in Gluten geht.

Doch wie ich mich auch in mich selber neige:

Mein Gott ist dunkel und wie ein Gewebe  
von hundert Wurzeln, welche schweigsam trinken.

Nur, daß ich mich aus seiner Wärme hebe,  
mehr weiß ich nicht, weil alle meine Zweige  
tief unten ruhn und nur im Winde winken.<sup>14</sup>

Die Dunkelheit des so erfahrenen Gottes erinnert an die *Theologia negativa* vieler Mystiker, zum Beispiel an die „Dunkle Nacht“ des Johannes vom Kreuz. Es war der katholische Theologe und spätere Kardinal Hans Urs von Balthasar, der Rilke bereits 1939 den „Zugang zur vollen Formel der ‚negativen Theologie‘“ bescheinigte, und zwar durch „das rilkesche Gesetz der Umkehrung, nach welchem Gott sich entfernt, im Maße man sich ihm nähert“<sup>15</sup> Wir erleben heute weltweit eine Renaissance der „Mystik“ als der „Spiritualität der Zukunft“, so der Titel eines Gedenkbuches zum 80. Geburtstag des Benediktiners Willigis Jäger. Darin behandelt der letzte Beitrag von Johannes Heiner „Rainer Maria Rilke als Mystiker.“<sup>16</sup> Als Motto hat der Autor einige Zeilen aus Rilkes Erster „Duineser Elegie“ gewählt, die dieser am 21. Januar 1912 auf dem Schloss Duino der Gräfin Maria von Thurn und Taxis-Hohenlohe, im Golf von Triest gelegen, beendete. Ich zitiere diese Zeilen, weil sie zeigen, daß Rilke auch nach dreizehn Jahren noch zu seinen mystischen Erfahrungen des „Stundenbuchs“ stand und wie sich die Stichworte „Herz“, „Ruf“, „Wehen“, „Glut“, „Stille“ durchhalten.

„Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz,  
wie sonst nur

Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf  
aufhob vom Boden; sie aber knieten,  
Unmögliche, weiter und achtetens nicht:  
So waren sie hörend. Nicht, daß du  
Gottes erträgest

die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,  
die ununterbrochene Nachricht, die aus  
Stille sich bildet.<sup>17</sup>

### Naturmystik

Mystik ist immer auch, wenn auch in unterschiedlicher Intensität, Naturmystik. So auch bei Rilke. Es gibt aus dem Jahre 1913, niedergeschrieben in Ronda in Spanien, einen Prosatext Rilkes in zwei Teilen unter der Überschrift „Erlebnis“. Der erste Teil berichtet von einer mystischen Naturerfahrung im Garten des Schlosses Duino, aus der Zeit von Oktober 1911 bis Mai 1912, als Rilke die beiden ersten Duineser Elegien schrieb. Rilke spricht von sich in dritter Person:

„Es mochte wenig mehr als ein Jahr her sein, als ihm im Garten des Schlosses, der sich den Hang ziemlich steil zum Meer hinunterzog, etwas Wunderliches widerfuhr. Seiner Gewohnheit nach mit einem Buch auf und abgehend, war er darauf gekommen, sich in die etwa schulterhohe Gabelung eines strauchartigen Baumes zu lehnen, und sofort fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich ingeruht, daß er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinahe unbewußten Anschauen verweilte. Nach und nach erwachte seine Aufmerksamkeit über einem niegekannten Gefühl: es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen; er legte sich das ohne Mühe dahin aus, daß ein weiter nicht sichtlicher, vielleicht den Hang flach herabstreichender Wind im Holz zu Geltung kam, obwohl er zugeben mußte, daß der Stamm zu stark schien, um von einem so geringen Wehen so nachdrücklich erregt zu sein. Was ihn überaus beschäftigte, war indessen nicht diese Erwägung oder eine ähnliche dieser Art, sondern mehr und mehr war er überrascht, ja ergriffen von der Wirkung, die jenes in ihn unaufhörlich Herüberdringende in ihm hervorbrachte: er meinte nie von leiseren Bewegungen erfüllt worden zu sein, sein Körper wurde gewissermaßen wie eine Seele behandelt und in den Stand gesetzt, einen Grad von Einfluß aufzunehmen,

der bei der sonstigen Deutlichkeit leiblicher Verhältnisse eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können. Dazu kam, daß er in den ersten Augenblicken den Sinn nicht recht feststellen konnte, durch den er eine derartig feine und ausgebreitete Mitteilung empfing; auch war der Zustand, den sie in ihm herausbildete, so vollkommen und anhaltend, anders als alles andere, aber so wenig durch Steigerung über bisher Erfahrenes hinaus vorstellbar, daß er bei aller Köstlichkeit nicht daran denken konnte, ihn einen Genuß zu nennen. Gleichwohl, bestrebt, sich gerade im Leisesten immer Rechenschaft zu geben, fragte er sich dringend, was ihm da geschehe, und fand fast gleich einen Ausdruck, der ihn befriedigt, vor sich hinsagend: er sei auf die andere Seite der Natur geraten.<sup>18</sup>

Das ist ein großer Text, gerade weil er von keiner spektakulären Naturoffenbarung mit Blitz und Donner berichtet, sondern in behutsamer und eindringlicher Weise eine Erfahrung beschreibt, die wir alle mehr oder weniger intensiv auch schon gemacht haben: beim Liegen in einer Sommerwiese, beim Anblick eines Sonnenuntergangs, auf einer Bergwanderung oder an einer Steilküste, an die das Meer brandet, wo auch wir den Eindruck hatten, „auf die andere Seite der Natur geraten“ zu sein oder, um mit Teilhard de Chardin zu sprechen, das „Herz der Materie“ schlagen zu hören. Wer den „Sentiero Rilke“ begeht, einen Wanderweg entlang der felsigen Steilküste des Mittelmeeres bei Triest mit immer neuem Blick auf Schloß Duino, „das“, wie es Rilke am 25. Oktober 1911 in einem Brief (an H. Fischer) beschrieb, „wie ein Vorgebirg menschlichen Daseins mit manchen seiner Fenster [...] in den offenen Meerraum hinaussieht, unmittelbar ins All möchte man sagen und in seine generösen, über alle hinausgehenden Schauspiele[...]“<sup>19</sup>, der wird die dortige Landschaft als „starken Ort“ empfinden, und es wird ihm unmittelbar einleuchten, warum Rilke dort die ersten beiden „Duineser Elegien“ begonnen hat. Ebenso wird jemand bei einem Besuch des Chateau von Muzot im Rhonetal des Wallis nachvollziehen können, warum

Rilke dort 1922 die übrigen acht Duineser Elegien vollenden konnte. Von Muzot hat Rilke selbst in einem Brief vom 17. August 1921 an Nora Purtscher-Wydenbruck als von einer „ganz starken Wohnung“ gesprochen:

„Dies wunderbare Rhonetal, das mich zu zwei vorläufig verlorenen Landschaften hinzieht: Spanien und die Provence -, die für mich - einst, vor 1914 - vom größtem Einfluß waren und an die ich mich durch die hiesigen Umgebungen auf das seltsamste erinnert und wiederangeschlossen glaube. [...] Und dann fürs Gehör: Stille [...] gar nicht zu reden vom Hauslied des steten Brunnens vor meinem Burgturm.“<sup>20</sup>

Rilke war in besonderer Weise ein Mystiker der Landschaften, als spürte er die in ihnen angelegte Bestimmung und Kraft zu einem paradiesischem Dasein.

#### Brautmystik

Mystik ist schließlich in den meisten Fällen auch Brautmystik, die Erfahrung des Göttlichen in der zwischenmenschlichen Liebe. Dafür gibt es bei Rilke ein typisches Beispiel, typisch deshalb, weil wir einen solchen Übertragungsvorgang auch aus der bildenden Kunst kennen: Der Maler lässt für die Madonna, die er im Auftrag der Kirche malt, seine Frau oder Geliebte Modell sitzen und überträgt seine Liebe zur irdischen Frau auf die himmlische, oder richtiger ausgedrückt: In der zwischenmenschlichen Liebe offenbart sich ihm die Liebe Gottes als die Urkraft des Universums, an der alle Liebe partizipiert.

Im zweiten Teil des „Stundenbuchs“ mit dem Titel „Von der Pilgerschaft“ findet sich ein Gedicht, in dem Rilke Gott gegenüber die Bindekraft der Liebe rühmt in Bildern, wie wir sie sonst nur aus der großen, zwischenmenschlichen Liebe kennen, die durch nichts getrennt sein will. Tatsächlich ist dieses Gedicht ursprünglich ein Liebesgedicht, das Rilke 1897 in Wolfratshausen bei München für Lou Andreas-Salomé verfasste und das er dann auf ihre Bitte hin in das um Gott kreisende „Stundenbuch“ aufnahm: Ein Zeugnis dafür, dass sich beide Liebenden bewusst waren: Zwischenmensch-

liche Liebe sollte die Partner so tief und untrennbar verbinden, wie Gottes Liebe zu uns und unsere Liebe zu ihm eine immerwährende „Heilige Hochzeit“ sein sollten. Rilke hat sein Leben lang um eine solche Liebe gerungen und hat, unbeirrt durch viele Fehlschläge, an diesem Ideal auch festgehalten.

„Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn,  
wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,  
und ohne Füße kann ich zu dir gehen,  
und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.  
Brich mir die Arme ab, ich fasse dich mit meinem Herzen wie mit einer Hand,  
halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen,  
und wirfst du in mein Hirn den Brand,  
so werd ich dich auf meinem Blute tragen.“<sup>21</sup>

Wenn wir bedenken, wie die etablierten Religionen auf die gegenwärtige mystische Bewegung reagieren - etwa die katholische Kirche gegenüber Williges Jäger reagiert hat, indem sie ihm die Arbeitsmöglichkeiten in seinem Orden genommen hat, so dass er sich ein eigenes Wirkungszentrum schaffen musste -, dann zeigt eine Reflexion auf Rilkes Mystik: Religionen, die ihre Mystiker und Mystikerinnen an den Rand drängen oder sogar zum Auszug aus der Religionsgemeinschaft zwingen, schneiden sich selbst von dem lebendigen Wurzelgrund ab, aus dem uns göttliche Kreativität und Liebe zuteil werden. Rilkes Leben und Werk bestätigen die Mystik als die Erfahrung einer globalen und globalisierenden göttlichen Energie, deren wir in Zukunft mehr denn je bedürfen. Das sollte auch Ungläubigen zu denken geben, worauf der Philosoph Jürgen Habermas am 19. Januar 2004 in seinem Münchner Gespräch mit dem jetzigen Papst Benedikt XVI. die säkularen Zeitgenossen hingewiesen hat. „So trifft das Theorem, dass einer zerknirschten Moderne nur noch die religiöse Ausrichtung auf einen transzendenten Bezugspunkt aus der Sackgasse verhelfen könne, auch heute wieder auf Resonanz. In Teheran fragte mich ein Kollege, ob

nicht aus kulturvergleichender und religionssoziologischer Sicht die europäische Säkularisierung der eigentliche Sonderweg sei, der einer Korrektur bedürfe.<sup>22</sup>

### c) Gott im Werden

Es ist in den bisherigen Ausführungen und Texten Rilkes bereits angeklungen, wie sehr Rilkes Gottesbild ein dynamisches ist, und das in doppeltem Sinn: Zum einen hat das Bild, das sich der Dichter von Gott gemacht hat, seine Geschichte; es entwickelte sich im Laufe des Lebens vom kindlichen und kirchlichen Kinderglauben bis zum reifen, kritischen Glauben des Erwachsenen. Zum anderen ist es Rilkes Überzeugung, dass sich Gott selbst im Laufe der Geschichte, die er mit seiner Schöpfung angefangen hat, die er begleitet und vollendet, ein Werdender ist.

#### Rilkes Gottesbild im Werden

Es ist wohl das bekannteste Gedicht Rilkes, in dem von Gott die Rede ist. Ich wünschte, wir hörten es heute mit tieferem Verständnis als damals, da wir jung waren. Es stammt aus dem „Mönchischen Leben“ des „Stundenbuchs“ und wurde am 26. September 1899 in Berlin niedergeschrieben.

„Werkleute sind wir: Knappen, Jünger,  
Meister,  
und bauen dich, du hohes Mittelschiff.  
Und manchmal kommt ein ernster  
Hergereister,  
geht wie ein Glanz durch unsre hundert  
Geister  
und zeigt uns zitternd einen neuen Griff.

Wir steigen in die wiegenden Gerüste,  
in unseren Händen hängt der Hammer  
schwer,  
bis eine Stunde uns die Stirnen küßte,  
die strahlend und als ob sie Alles wüßte  
von dir kommt, wie der Wind vom Meer.

Dann ist ein Hallen von dem vielen  
Hämmern  
Und durch die Berge geht es Stoß um  
Stoß.  
Erst wenn es dunkelt lassen wir dich los:  
Und deine kommenden Konturen däm-  
mern.  
Gott, du bist groß.<sup>23</sup>

Es ist nicht übertrieben, wenn wir sagen: Mit diesen Worten hat Rilke sein ganzes dichterischen Schaffen beschrieben. Er wollte nichts anderes als mitarbeiten an einem der Wirklichkeit Gottes möglichst nahe kommenden Gottesbild. Er wusste sich dabei in der Tradition aller Menschen, aller Kulturen, aller Religionen, aller Kirchen, die seit Menschengedenken an Gottes „Kathedrale“ bauen, an Gottes Bild malen.

Auch Rilke hat Menschen erlebt, deren Glanz sein Leben erhellte und ihm neue Seiten Gottes lehrte: Künstler wie Rodin und Cezanne, wie El Greco und Picasso; Frauen wie die unvergleichliche Lou Andreas-Salomé, wie Clara Westhoff, seine Frau, wie die Malerin Paula Modersohn-Becker, wie die Pianistin Magda von Hattingberg (Benvenuta) und die Malerin Baladine Klossowska (Merline), wie die Briefpartnerin Erika Mitterer und die Schriftstellerin Marina Zwetajewa.

Und dann gab es auch für Rilke die mystischen Sternstunden, in denen es war, als küßte Gott selbst ihm die Stirn. Bis an sein bitteres Ende hat Rilke so um Gott gerungen und ihn - wie Jesus am Kreuz - auch noch im Schmerz des Todes gesucht und selbst da noch gefunden, wenn auch nur stammelnd und hingerissen zwischen Hoffnung und Verzweiflung. Sein letztes Gedicht wurde wahrscheinlich gegen Mitte Dezember 1926 im Sanatorium von Val-Mont im Wallis niedergeschrieben. Rilke starb dort am 29. Dezember des Jahres an Leukämie und wurde am 2. Januar 1927 nicht weit vom Chateau de Muzot an der Bergkirche von Raron, ein nicht weniger „starker Ort“ als Duino und Muzot, beigesetzt.

„Komm du, du letzter, den ich anerkenne,  
heilloser Schmerz im leiblichen Geweb:  
wie ich im Geiste brannte, sieh, ich brenne  
in dir; das Holz hat lange widerstrebt,  
der Flamme, die du loderst, zuzustimmen,  
nun aber nähr' ich dich und brenn in dir.  
Mein hiesig Mildsein wird in deinem  
Grimmen  
ein Grimm der Hölle nicht von hier.

Ganz rein, ganz planlos frei von Zukunft stieg  
ich auf des Leidens wirren Scheiterhaufen,  
so sicher nirgend Künftiges zu kaufen  
um dieses Herz, darin der Vorrat schwieg.  
Bin ich es noch, der da unkenntlich brennt?  
Erinnerungen reiß ich nicht herein.  
O Leben, Leben: Draußensein.  
Und ich in Lohe. Niemand der mich kennt.<sup>24</sup>

Rilkes Einsamkeit auch im Sterben war frei gewählt. Ein gutes Jahr vor seinem Tode, am 29. Oktober 1925, hatte er in einem Brief an Nanny Wunderly-Volkart, die ihm in seinen Schweizer Jahren als Mäzenin und mütterliche Freundin zur Seite gestanden war, „einige persönliche Bestimmungen für den Fall einer mich mir mehr oder weniger enteignenden Krankheit“ geschrieben.

Als ersten Punkt verbat er sich jeden priesterlichen Beistand.: „Schlimm genug, dass ich, in den körperlichen Nöten meiner Natur, den Vermittler und Verhandler, im Arzte, zulassen musste; der Bewegung meiner Seele, aufs Offene zu, wäre jeder geistliche Zwischenhändler kränkend und zuwider.“<sup>25</sup> Ein Satz, der Ungläubige und Gläubige, Christen wie Nichtchristen, zu denken gibt. Wirft er doch die Frage auf, ob nicht die so genannten Mittler zu Gott, die den Menschen von den Religionen und Ersatzreligionen empfohlen werden, die Gottunmittelbarkeit des Menschen, seine Offenheit, mehr in Frage stellen denn fördern. Das gilt auch für den von den Kirchen verkündigten Christus. Im „Brief des jungen Arbeiters“ von 1922 plädiert Rilke deshalb auch für ein neues Christusbild.

„Ich kann mir nicht vorstellen, dass das Kreuz bleiben sollte, das doch nur ein Kreuzweg war. Es sollte uns gewiss nicht überall aufgeprägt werden, wie ein Brandmal. In ihm selber sollte es aufgelöst sein. Denn, ist es nicht so: er wollte einfach den höheren Baum schaffen, an dem wir besser reifen könnten. Er, am Kreuz, ist dieser neue Baum in Gott, und wir sollten warme glückliche Früchte

sein, oben daran.<sup>26</sup>

Gott selbst ist im Werden

Es ist schon angeklungen: Die Mensch- und Weltwerdung Gottes, die wichtigste Botschaft des Christentums an die Menschheit, hat zur Konsequenz, dass am Ende der Schöpfungsgeschichte Gott wohl der selbe, doch nicht mehr der gleiche ist. So wie wir unsere Mitmenschen durch unser Verhalten beeinflussen und verändern, so wird auch der mensch- und weltgewordene Gott durch uns im tiefsten Sinne des Wortes in Mitleidenschaft gezogen.<sup>27</sup> Im Christentum ist die Lebensgeschichte Jesu dafür das Realsymbol: Er scheitert an seiner Lebensaufgabe durch den religiös und politisch motivierten Widerstand seiner Umgebung.

Auch Rilke ist davon überzeugt, dass die Art und Weise und der Zeitpunkt der Vollendung Gottes von der Menschheit im ganzen und von jedem einzelnen Menschen im besonderen abhängt. In einem Gedicht vom 26. September 1899 aus Berlin, das in den ersten Teil des „Stundenbuchs“ Eingang fand, sorgt sich der Sterbende nicht so sehr um sich, sondern vor allem um Gott.

„Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?

Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)

Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)

Bin dein Gewand und dein Gewerbe,  
mit mir verlierst du deinen Sinn.

Nach mir hast du kein Haus, darin  
Dich Worte, nah und warm, begrüßen.  
Es fällt von deinen müden Füßen  
Die Samtsandale, die ich bin.

[...]

Was wirst du tun, Gott? Ich bin bange.<sup>28</sup>

#### 4. Rilke: zum Rühmen bestellt

Doch Angst um das Schicksal Gottes ist nicht Rilkes letztes Wort. Er ist erfüllt von der Zuversicht, dass alles zum Ruhme Gottes gut ausgehen wird. Deshalb drängt es ihn immer wieder, das gottmenschliche Wagnis zu rühmen. In den fünfundfünfzig „Sonetten an Orpheus“,

die 1922 gleichzeitig mit den letzten „Duineser Elegien“ in einem einzigen Schaffensrausch im Chateau de Muzot entstehen, findet sich das berühmte Gedicht:

„Rühmen, das ists! Ein zum Rühmen  
Bestellter,  
ging er hervor wie das Erz aus des Steins  
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche  
Kelter  
eines den Menschen unendlichen Weins.

Nie versagt ihm die Stimme am Staube,  
wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift.  
Alles wird Weinberg, alles wird Traube,  
in seinem fühlenden Süden gereift.

Nicht in den Grüften der Könige Moder  
straft ihm die Rühmung lügen, oder  
daß von den Göttern ein Schatten fällt.

Er ist einer der bleibenden Boten,  
der noch weit in die Türen der Toten  
Schalen mit rühmlichen Früchten hält.<sup>29</sup>

Wen meinte Rilke mit dem Rühmenden?  
Orpheus, oder sich selbst? Am Ende des  
von Rilke erdichteten „Briefs des jungen  
Arbeiters“ an einen Dichter aus eben  
dem Jahre 1922 heißt es: „Mein Freund  
sagte einmal: Gebt uns Lehrer, die uns  
das Hiesige rühmen. Sie sind ein  
solcher.“<sup>30</sup>

Hören wir zum Schluss noch aus der  
neunten Elegie, und wir ahnen: So kann  
einer die Erde nur rühmen und lieben,  
weil er in ihr Gott rühmt und liebt:

„[...]“

Sind wir vielleicht hier, um zu sagen:

Haus,  
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum,  
Fenster, -

höchsten: Säule, Turm... aber zu sagen,  
verstehs,

oh zu sagen so, wie selber die Dinge  
niemals

innig meinten zu sein.

[...] Und diese, von  
Hingang

lebenden Dinge versteh, daß du sie  
rühmst; vergänglich,  
traun sie ein Rettendes uns, den Ver-  
gänglichsten, zu.

Wollen, wir sollen sie ganz im unsicht-  
barn Herzen verwandeln  
in - o unendlich - in uns! Wer wir am  
Ende auch seien.

Erde, ist es nicht dies, was du willst:  
unsichtbar  
in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,  
einmal unsichtbar zu sein? – Erde!  
unsichtbar!

Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein  
drängender Auftrag?

Erde, du liebe, ich will. Oh glaub, es  
bedürfte  
nicht deiner Frühlinge mehr, mich dir zu  
gewinnen - , einer  
ach, ein einziger ist schon dem Blute zu  
viel.

Namenlos bin ich zu dir entschlossen,  
von weit her.

Immer warst du im Recht, und dein  
heiliger Einfall  
ist der vertrauliche Tod.

Siehe, ich lebe. Woraus? Weder Kindheit  
noch Zukunft

werden weniger... Überzähliges Dasein  
entspringt mir im Herzen.<sup>31</sup>

Der Beitrag geht auf einen Vortrag  
zurück, den Günther Schiwy am 20. Juni  
2005 im Hospitalhof Stuttgart gehalten  
hat.

#### Zitierte Literatur

Balthasar, Hans Urs von, Apokalypse der deutschen Seele. Studien zu einer Lehre von den letzten Haltungen. Band 3, Die Vergöttlichung des Todes, Johannes Verlag, Einsiedeln 1998

Freedman, Ralph, Rainer Maria Rilke. Der Meister 1906-1926, Insel Verlag, Frankfurt am Main 2002

Rilke 1973, Rainer Maria, Tagebücher aus der Frühzeit, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1973

Rilke 1996, Rainer Maria, Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996

Lengsfeld, Peter (Hrsg.), Mystik - Spiritualität der Zukunft, Herder Verlag, Freiburg 2005

Schiwy 2001, Günther, Ein Gott im Wandel. Teilhard de Chardin und sein Bild der Evolution, Patmos Verlag, Düsseldorf 2001

Schiwy 2005, Günther, Mystik im Zeitalter der Globalisierung. Zum 50. Todestag von Pierre Teilhard de Chardin.

In: Stimmen der Zeit, April 2005, S. 233-243

Stahl, August, Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk, Winkler Verlag, München 1978

<sup>1</sup> Rilke 1996, Band 1, S. 157

<sup>2</sup> Stahl Band 1, S. 21

<sup>3</sup> Rilke 1973, S. 13-120

<sup>4</sup> Ebenda, S. 30. Versaufteilung von G.S.

<sup>5</sup> Rilke 1996, Band 4, S. 736

<sup>6</sup> Ebenda, S. 746

<sup>7</sup> Ebenda, S. 740 f.

- <sup>8</sup> Rilke 1973, S. 30  
<sup>9</sup> Rilke 1996, Band 4, S. 740  
<sup>10</sup> Ebenda, Band 1, S. 189  
<sup>11</sup> Ebenda, Band 2, S. 596  
<sup>12</sup> Ebenda, Band 1, S. 159  
<sup>13</sup> Ebenda, S. 111  
<sup>14</sup> Ebenda, S. 158  
<sup>15</sup> Balthasar, S. 288  
<sup>16</sup> Lengsfeld, S. 390-404  
<sup>17</sup> Rilke 1996, Band 2, S. 202  
<sup>18</sup> Ebenda, Band 4, S. 666 f.  
<sup>19</sup> Ebenda, Band 2, S. 607  
<sup>20</sup> Ebenda, S. 609  
<sup>21</sup> Ebenda, Band 1, S. 207  
<sup>22</sup> Schiwy 2005, S. 240  
<sup>23</sup> Rilke 1996, Band 1, S. 170  
<sup>24</sup> Ebenda, Band 2, S. 412  
<sup>25</sup> Freedman, Band 2, S. 453  
<sup>26</sup> Rilke 1996, Band 4, S. 736  
<sup>27</sup> Schiwy 2001  
<sup>28</sup> Ebenda, Band 1, S. 176  
<sup>29</sup> Ebenda, Band 2, S. 244  
<sup>30</sup> Ebenda, Band 4, S. 747  
<sup>31</sup> Ebenda, Band 2, S. 228 f.



*Brigitte Bauer, Wolke (No. 9), Fotografie, Courtesy Galerie Martin Kudlek, Köln*

## Theologie als Oberflächenkunst

Über den Zusammenhang von theologischem Gehalt und medialer Form

Vor gut einem Jahr erregte der Film ‚Die Passion Christi‘ des australo-amerikanischen Regisseurs Mel Gibson auch hierzulande die Gemüter. Selten hat ein Produkt der Kinoindustrie auch und gerade die christlichen Geister derart geschieden. Waren es bei Martin Scorseses ‚Letzter Versuchung Christi‘ vor allem Vertreter von evangelikaler Seite gewesen, die sich über angeblich blasphemischen Inhalte erhitzt und zum Boykott aufgerufen hatten, wussten sich nun im Fall Gibsons vor allem kirchenoffizielle und intellektuelle Kreise auf den Plan gerufen. Als Blutorgie und fundamentalistisches Machwerk wurde der Film beschrieben, man meinte, ideologische Verbindungen herstellen zu können zur gegenwärtigen US-amerikanischen Administration oder zu verschwörerischen Zirkeln eines erkonservativen Katholizismus. Während nun eher von dieser Seite vom Besuch des Films abgeraten bzw. alle Hebel der kirchlichen Bildungsarbeit in Bewegung gesetzt wurden, wurde andererseits in evangelikalen Kreisen, von jeher einem instrumentellen Medienverständnis verhaftet, die Botschaft Gibsons als missionarische Großchance des beginnenden 21. Jahrhunderts gefeiert und eifrig vertrieben.<sup>1</sup> Wie erwartbar ist der Schlachtenlärm dieser Auseinandersetzungen rasch verflogen. Die Nomaden der medialen Erregungsgemeinschaft sind weiter gezogen. Rückblickend und mit der Ernüchterung des zeitlichen Abstandes scheint mir allerdings durch Gibsons Film in besonders markanter Form eine Frage aufgeworfen, welche Theologie und Christentum als grundlegendes Problem weiter verfolgen und beschäftigen dürfte. Die nachstehenden Überlegungen folgen der Spur dieses Problems. Sie tragen, zu ihrem Gegenstand mimetisch sich verhaltend, den Charakter einer tastenden ersten Orientierung. Sie fragen nach der Möglichkeit von Theologie als einer Oberflächenkunst

im Kontext der technischen Medien unserer Zeit. Ihre Grundthese besteht in der Annahme einer Affinität von medialer Oberflächendarstellung und subjektivem Rezeptionsverhalten im Kinomedium und allgemein in modernen Kunstformen. Ihre Leitfrage ist die nach einer der christlichen Tradition und ihrer essentiellen Inhalte angemessenen Oberflächenbehandlung. Ich frage also nach Formen des ‚Subkutanen‘ und nach den Chancen und Grenzen medialer Trägersysteme für den Transfer biblisch-christlicher Gehalte.

### I. Berührungspunkte: Leinwand – Netzhaut – Epidermis

Kino ist, technisch betrachtet, ein reines Oberflächenmedium. Bewegte Bilder werden auf eine weiße Leinwand geworfen, ohne dass diese selbst davon dauerhaft bezeichnet würde. Sie erscheint nach dem Ende der Vorstellung ebenso ‚unbefleckt‘ wie zuvor. Ein neuer Film kann gezeigt werden. Dagegen lebt die Tiefenwirkung des Mediums von der bewegten Abfolge audio-visueller ‚Eindrücke‘, die es im Rezipienten hervorruft. Es sind die Licht- und Klangsignale, die von der Netzhaut des Auges bzw. von den Membranen im Ohr und in der Bauchhöhle aufgenommen und vom Gehirn verarbeitet werden. Dieser Rezeptionsprozess macht aus einem Medium der flüchtigsten Bilder zugleich das emotionalste Medium, das ‚Kino der großen Gefühle‘<sup>2</sup>.

Medien, auch in ihrer technischen Gestalt, sind nach der klassischen Definition von Marshall McLuhan ‚Extensions of Man‘<sup>3</sup>, Ausweitungen und Entgrenzungen des Menschen. Umgekehrt lässt sich diese Definition so lesen, dass der Mensch selbst, genauer: der menschliche Körper, als Basismedium betrachtet werden kann<sup>4</sup>. Das bei weitem größte und ‚gewichtige‘ Körperorgan des Menschen aber ist seine Haut. Sie ist die primäre Kontaktfläche zu seiner Umwelt und zugleich jenes Organ, welches die ersten menschlichen Sinneswahrnehmungen überhaupt verarbeitet<sup>5</sup>. Die Bedeutung der Haut für die Selbstwerdung und –formung ist daher seit längerer Zeit erkannt. Didier Anzieu beschreibt sie in

seiner grundlegenden Studie über das ‚Haut-Ich‘ als „Barriere zum Schutz der Psyche, als eine Instanz, die Filterfunktionen übernimmt und die Einschreibung erster Spuren regelt.“<sup>7</sup>

Die Bedeutung der Haut als Grenzort, als Bedeutungsträgerin von Individualität und kulturgeschichtlicher Prägung aufgearbeitet zu haben, ist das Verdienst der Studie von Claudia Benthien. In ihr werden auch für unseren Zusammenhang wichtige Aspekte angesprochen. Das Thema Haut hat Benthien zufolge gegenwärtig Konjunktur. Angesichts aktueller Entwicklungen in der Kunst, insbesondere aber in den Neuen Medien, entwickelt sie ihre historisch untermauerte These, wonach „es gerade die Haut ist, welche derzeit zum neuen Leitsinn avanciert.“<sup>8</sup> Wie jede Körperselbstwahrnehmung ist nämlich auch die Haut nie einfach nur ‚da‘, als eine Art physiologisch-psychologische Konstante, sondern stets kulturellen Vorstellungen und damit auch beständigen Veränderungen unterworfen.

Eine entscheidende Epochenschwelle bildet dabei auch in dieser Hinsicht die Aufklärung. Sie beginnt, die Körperoberfläche als ‚Grenze‘ zu problematisieren und als ‚Leinwand‘, als Darstellungsfläche zu thematisieren<sup>9</sup>. In ihr bekommt jene Spannung besondere Brisanz, welche durch die gesamte Kulturgeschichte hindurch und bis in die sprachlichen Wendungen hinein im Blick auf die Bedeutungszuschreibungen der Haut zu beobachten ist: Die Spannung zwischen dem Selbst als Haut und dem in der Haut (gefangenen) Selbst, zwischen der Haut als Haus und als Hülle oder Gewand.<sup>10</sup> Seit der Aufklärung wird nach Benthien die symbolisch zuvor wesentlich durchlässigere Hautoberfläche zunehmend zum rigiden Grenzort, zu einer Armierung des sich emanzipierenden Subjekts. Diese Entwicklung steht in einem nur scheinbaren Widerspruch zum Befund, dass gerade die Aufklärung den sezierenden Zugriff unter die Oberfläche zu ihrem Grundgestus gemacht hat, anschaulich in der anatomischen Sezierung des menschlichen Körpers, aber auch in analoger Weise in den Tiefenschürfungen des Archäologen. Jetzt gilt gleichsam generell: In der Tiefe

ist Wahrheit, und diese ist nur zugänglich dem Eingriff unter die Oberfläche. Diese Entwicklung zur Definierung der Haut als rigidem Grenzort spitzt sich in der Gegenwart noch weiter zu. Sie führt dabei nicht nur zunehmend zu pathologischen Veränderungen der Haut (z.B. in der rasanten Zunahme von Neurodermitis), sondern auch zu zeitspezifischen Tendenzen, diese Hülle des Selbst zu markieren und zu formen, etwa durch Tattoos<sup>11</sup> oder Piercing, aber auch durch chirurgische Eingriffe. Auf solche Phänomene wird noch zurückzukommen sein.

Diese wenigen Hinweise müssen genügen, um deutlich zu machen: Die Hautoberfläche ist zentraler Bedeutungsträger und primäres menschliches Kontakt- und Kommunikationsorgan. Über sie und über Gestik und Mimik werden nonverbale Botschaften transportiert und damit immer auch Identitäten und Differenzen, Nähe und Distanzen, Selbst- und Fremdbilder markiert. Modern gesprochen bildet die Epidermis, das flächenmäßig größte Organ des Menschen, das ursprüngliche Interface.

Aufschlussreich sind nun aber auch die medialen Transformationen dieses Interface. Im Spiegel einer Auseinandersetzung mit der Haut lässt sich, das zeigt Benthien's Untersuchung eindrücklich, der Wandel medialer Bedeutungsträger nachvollziehen. Die im einzelnen nicht darstellbaren Aspekte reichen hier von der beschrifteten (Tier)Haut über die in der frühen Neuzeit aufkommenden Anatomielehrbücher<sup>12</sup> bis zu modernen Performancekünstlern wie etwa dem australischen body artist Stelarc. Die Körperoberfläche, so Benthien's Diagnose, „wird in der Gegenwartskunst als Projektionsfläche und Fetisch, als Ort von Wunden und Stigmatisierungen bestimmt, als individuelles Kleid oder zu modifizierende Hülle.“<sup>13</sup>

Ich möchte versuchen, diese letzten, etwas undifferenzierten Äußerungen zu systematisieren. Ich gehe dazu sozusagen ‚haptologisch‘ vor und unterscheide am Leitfaden der Haut als primärem Kontakt- und Kommunikationsorgan probeweise fünf verschiedene Modi des Verhältnisses von Oberfläche und Bedeutungstiefe. Diese sind jeweils

durch einen spezifischen Grundgestus der Oberflächenbehandlung gekennzeichnet. Damit wird zugleich, nimmt man die These von der Haut und ihren medialen Transformationen als Kontakt- und Kommunikationsflächen ernst, ein entsprechendes Rezeptionsverhalten, werden je spezifische Formationen von Identität und Differenz, Nähe und Distanz, werden im Betrachter je spezifische Selbstbilder<sup>14</sup> befördert:

## II. Subkutan: Zum Verhältnis von Oberfläche und Bedeutungstiefe

1.) Den ersten Modus nenne ich ‚Berühren‘. Ihm entspricht als ursprünglicher Körpervollzug die taktile Geste. Die Haut als Grenzorgan bleibt erhalten. ‚Impressionen‘ erfolgen nur auf der Oberfläche, Innen-Außen-Grenzen bleiben erhalten und werden durch subtilen Grenzverkehr stimuliert. Bedeutung entsteht aus solchen ‚Eindrücken‘. Zu diesem Modus zähle ich auch alle Arten der Körpermarkierung etwa durch Bemalung oder Beschriftung.

2.) Den zweiten Modus möchte ich mit ‚Modellieren‘ bezeichnen. Ihm entspricht die fingierende Geste. Bedeutung wird generiert durch Formung und Verschiebung von Oberflächen. Auch hier bleibt die Oberfläche ungeöffnet, der räumliche Code bildet sich nicht durch eine Innen-Außen-Matrix, sondern durch neue ‚topographische‘ Konstellierungen. Zu diesen gehören auch alle Formen der Transformation und Transplantation von Oberflächen.

3.) Den dritten Modus nenne ich ‚Seziieren‘. Von ihm war schon die Rede als einem primären Gestus der Aufklärung. Man könnte ihn analytisch nennen. Durch präzise Schnitte werden Oberflächen geöffnet, den darunter oder dahinter liegenden Schichten gilt das primäre Interesse. Licht soll in das Dunkel gebracht, ergründet soll werden, was Welt, Mensch und Selbst im Innersten zusammenhält. Bei all dem wird allerdings die Oberfläche nicht zerstört oder beseitigt. Die Spannung zwischen ihr und den Tiefenschichten des Bedeutsamen bleibt erhalten. In der Tiefe ist Wahrheit, aber

diese Tiefe bemisst sich nur am Ort ihrer Ergründung.

4.) Einen vierten Modus möchte ich ‚Perforieren‘ nennen. Ihr entspricht die agitierende Geste. Ihre Intention ist die Bloßlegung tieferer Bedeutungsschichten. Die Oberfläche muss dazu jedoch traktiert und – im Unterschied zur dritten Form – tendenziell beseitigt, ja in ihrer Integrität zerstört werden. Sie gilt lediglich als falscher Schein, als negative Bedeutsamkeit.

5.) Einen fünften Modus nenne ich ‚Enthüllen‘. Hier wird die Oberfläche vollständig entfernt, aber nicht zerstört, sondern abgestreift. Sie ist eine Äußerlichkeit, aber keine Negativfolie wie in der vierten Form. Entscheidend sind die ‚nackten Tatsachen‘, die für sich sprechen sollen. Dabei erscheint freilich unter der ersten Hülle die Flächigkeit einer nächsten Oberfläche.

Selbstverständlich sind diese zunächst vielleicht künstlich anmutenden Differenzierungen idealtypisch zu verstehen. Übergänge sind fließend, eine klare Trennschärfe lässt sich nicht herstellen. Inwiefern sie als heuristisches Instrumentarium für unsere Ausgangsfragestellung dienen können, muss sich im Folgenden erweisen. Ich möchte jedoch, bevor ich ihre Leistungsfähigkeit an der Analyse des Films ‚Die Passion Christi‘ erprobe, auf zwei ähnliche Differenzierungsversuche hinweisen, mit denen ich mich bei diesen Unterscheidungen im Gespräch befinde.

Zum einen nimmt im Blick auf die Gegenwartskunst die Studie von Marina Schneede über den ‚Körper in der zeitgenössischen Kunst‘ eine ähnliche Einteilung vor: Sie unterscheidet die Rubriken ‚Berührung‘, ‚Markierung‘, ‚Schindung‘, ‚Durchdringung‘, ‚Abdruck‘ und ‚Schreiben auf Haut‘ und ordnet diesen jeweils verschiedene RepräsentantInnen der zeitgenössischen Kunst zu.<sup>15</sup>

Zum anderen könnte man die fünf genannten Modi versuchsweise auch auf die verschiedenen Filmgenres anwenden.<sup>16</sup> Der Modus des Berührens fände dann im Melodram seinen primären

Ausdruck, der Modus des Modellierens in Science Fiction und Fantasy, der Modus des Sezieren in Abenteuer- und Kriminalfilmen, der Modus des Perforierens in Actionthriller und Horror, der Modus des Enthüllens im pornographischen Film seine primäre Entsprechung. Die jeweilige Darstellung und Behandlung von Körperoberflächen wäre dabei leibhafter Ausdruck für die jeweils vorherrschende generelle Tendenz zur Generierung von Bedeutung.<sup>17</sup>

### III. Geisel der Wahrheit: Wie und warum Mel Gibsons Film unter die Haut geht

Kritiker wie Befürworter der ‚Passion Christi‘ dürften wohl darin übereinkommen, dass dieser Film in besonderer Weise ‚unter die Haut geht‘. Die oben entwickelten Differenzierungen ermöglichen es, diesen Eindruck zu präzisieren und damit auch eine differenzierte Kritik des Films vorzunehmen. Ich fasse meine Überlegungen in drei Thesen zusammen:

Erste These: Der Film ‚Die Passion Christi‘ ist ein Dokument einer ‚nach-aufklärerischen Theologie‘. Wollte man den Grundgestus des Films bestimmen, so wäre er wohl eindeutig dem vierten Modus zuzuordnen. Sein Sujet ist die geschundene, die perforierte Haut.<sup>18</sup> Diese Diagnose bezieht sich nicht nur auf die konkrete Darstellung des Leidens Christi, welche vor allem in ausführlichen und für den Zuschauer besonders ‚eindrücklichen‘ Geiselnungs- und Folterszenen besteht. Unseren Überlegungen folgend werden durch diese Form der Darstellung auch eine spezifische Rezeptionsbeziehung und entsprechende Selbstbilder hervorgerufen. Auch der Zuschauer wird und soll traktiert, ‚perforiert‘, geschunden werden. Der Film Gibsons zielt durch seine darstellerischen Mittel auf eine systematische Zerstörung der schützenden Oberflächen des Betrachters. Interessant ist nun, dass jedoch zugleich auch Spuren des aufklärerischen Gestus (Modus 3) begegnen. Dazu gehört vor allem das Bemühen um eine (angebliche) historische Authentizität etwa im Blick auf die ‚Originalsprachen‘ der

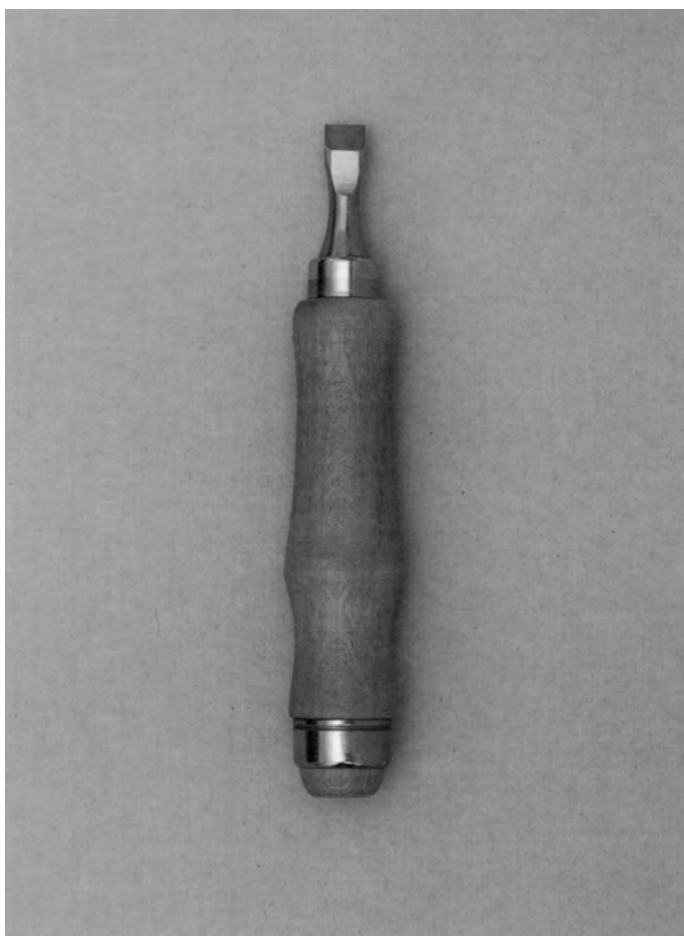
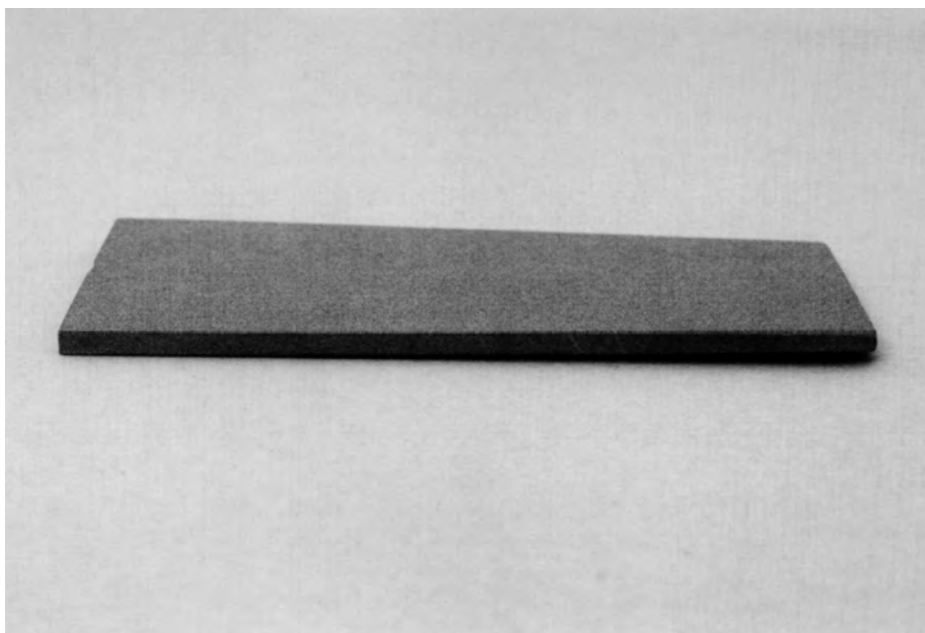
DarstellerInnen oder die Ausrüstung der römischen Soldaten. Der Gesamtgestus des Films freilich unterläuft diese Tendenz zugunsten einer distanzlosen Überwältigung des Zuschauers. Ziel ist nicht der berührte und deshalb frei räsionierende, sondern der überwältigte, in die Selbsthingabe getriebene Betrachter. Dieses Vorgehen, aufklärerische Elemente zu zitieren und gleichzeitig zu unterlaufen, scheint mir nicht untypisch für bestimmte Tendenzen der Gegenwart. Besonders spektakuläres Beispiel hierfür sind sicherlich die Ausstellungen präparierter menschlicher Körper durch den Heidelberger ‚Plastinator‘ Gunther von Hagens. Auch hier wird sowohl im Blick auf die Körperdarstellungen wie auch hinsichtlich der öffentlichen Präsentationsformen von Hagens‘ (z.B. in einer öffentlich durchgeführten anatomischen Sektion) aufklärerische Tradition zitiert und zugleich durch einen Gesamtgestus unterlaufen, der hier im Sinne unserer Unterscheidung primär als Vorgang der ‚Enthüllung‘ zu kennzeichnen wäre<sup>19</sup>.

Zweite These: Der Film ‚Die Passion Christi‘ ist der paradox anmutende Versuch eines religiösen Protestes gegen die Dominanz der Oberfläche mit den Mitteln des Oberflächenmediums Kino.

Es hieße, seine Grundintention nicht ernst genug nehmen, unterstellte man dem Film nicht auch relevante theologische Absichten. Äußerungen von Gibson selbst und auch von etlichen seiner Hauptakteure belegen dies. Der Film zielt erkennbar auf besondere Bedeutungstiefe ab. Dieser Intention sollen die eingesetzten darstellerischen Mittel dienen. Ihr dient insbesondere auch das ‚Motto‘ des Films, das eingangs zu sehende ‚Schriftbild‘. Zitiert wird eine Passage aus Jesaja 53,4f., endend mit den Worten: ‚...und durch seine Wunden sind wir geheilt.‘ Der Film versucht, diese theologische Grundaussage des Glaubens durch eine möglichst drastische und ‚realistische‘ Darstellung dieser Wunden umsetzen. Dass er in dieser Absicht, Bedeutungstiefe zu erzielen, nicht viel tiefer dringt als bis zum rohen Fleisch, ist vielfach und mit Recht kritisiert worden. Unter

der Wucht der dargestellten Oberflächenbehandlung schwindet der ‚Eindruck‘ dieses biblischen Schriftbildes zusehends. Entscheidend ist meines Erachtens jedoch die mit diesen filmischen Mitteln intendierte Rezeptionsbeziehung. Sie in erster Linie ist theologisch zu beurteilen. An ihr, nicht primär an den darstellerischen Mitteln, scheiden sich mit Recht auch die (theologischen) Geister. Denn der Zuschauer wird hier in eine Haltung rückhaltlosen Mitleidens gezwungen.<sup>20</sup> Nicht Imagination und Introversion, sondern Konversion und Kompassion sollen befördert werden. Darin besteht die durchaus missionarische zu nennende Zielsetzung des Films. Sie ist freilich von einer aufgeklärten Position aus mit guten Gründen zu kritisieren, weil sie auf ein nachaufgeklärtes Subjekt zielt. Was ist damit gemeint? Mel Gibsons Haltung ist nicht einfach antiaufklärerisch. Es greift auch zu kurz, dem Regisseur ein ‚mittelalterliches Weltbild‘ vorzuwerfen. Sein Film denunziert die aufklärerische Tradition nicht einfach, sondern transformiert ihr Anliegen angesichts einer als Dominanz der Oberfläche empfundenen geistigen Situation der Zeit. Auch darin scheint mir der Film nicht untypisch für gewisse gegenwärtig zu beobachtende Tendenzen zu sein. Er entspringt einer spürbar wieder zunehmenden Sehnsucht nach Bedeutungstiefe angesichts einer (so empfundenen) Vorherrschaft belangloser und beliebiger Oberflächlichkeit. Solche Bedeutungstiefe ist aber nach dieser Anschauung nicht mehr mit präzisen Schnitten, sondern mit dem agitatorischen Gestus, mit der ‚Geisel der Wahrheit‘ zu erreichen. Darin liegt der fundamentalistische Zug des Films. Seine Tragik und der Grund seines ästhetischen Scheiterns besteht freilich darin, dass er diese Absicht gerade in der Formensprache des Oberflächenmediums Kino verfolgen möchte. Denn gerade die medien-spezifische Distanzlosigkeit in der Rezeptionsweise dieses Mediums führt paradoxerweise zu einer Verflachung des Dargestellten. Die Oberflächensprache des Mediums schlägt umso mehr zurück auf den Gehalt des Dargestellten, je gewaltsamer

*Jürgen Krause, Schärfstein (Werkzeug),  
2003 - 2005, 16 x 7 x 0,4 cm  
(ursprünglich 16 x 7 x 5,8 cm)*



*Jürgen Krause, Stechbeitel (Werkzeug), 2003 - 2004, Länge 17,2 cm  
(ursprüngliche Länge 26 cm)*



*Jürgen Krause, Kerbschnitzmesser (Werkzeug), 2004 - 2005,  
Klingenbreite 3 mm, ursprünglich 10 mm*

in ihr Bedeutungstiefe erzeugt werden soll.<sup>21</sup>

Dritte These: Der Film ‚Die Passion Christi‘ muss im Zusammenhang zeitspezifischer Phänomene einer Markierung der Körperoberfläche als Mittel zur Markierung des Selbst gesehen werden.

Gibsons Film ist noch in einer weiteren Hinsicht Indiz für zeitspezifische Phänomene. Erst in dieser Hinsicht wird man meines Erachtens auch der tiefer liegenden Gründe für seine Wirkung ansichtig. Hier kommen wir zurück auf die eingangs referierten Einsichten der Studie von Benthien. Die seit der Zeit der Aufklärung zu beobachtende Entwicklung hin zu einer Definierung der Haut (im wörtlichen Sinne) als einer rigiden Grenzfläche provoziert die Neigung zur Markierung, aber auch zu Stimulierung und Perforierung dieser Grenzfläche. Insofern ist es nicht abwegig, Gibsons Film auch im Zusammenhang einer rasanten Verbreitung von Tattooing, Piercing oder body painting, aber auch vor dem Hintergrund einer blühenden SM-Szene oder zu Tendenzen zur Generierung einer Schmerzülle durch extreme körperliche Leistungen zu betrachten<sup>22</sup>. Vor allem aber ist hier die zu beobachtende starke Zunahme des Ritzens der eigenen Haut vor allem bei (weiblichen) Jugendlichen bedeutsam. ‚Ich blute, also bin ich‘, so nennt Kristin Teuber ihre Studie dieser auffälligen Entwicklung<sup>23</sup>. Selbstmarkierung, Selbstfindung, Lebendigkeit und Bedeutungstiefe kann hier nur durch das Öffnen der rigiden Grenzfläche, durch die (Wieder)Herstellung osmotischer Durchlässigkeit, durch Ausströmen und Erleichterung des Innen-Außen-Drucks erreicht werden. Gibsons gezeigter und sich ausblutender Jesus liefert hier eine Identifikationsfigur, ein ‚Sinnbild‘ für ein Symptom und insbesondere von dessen tiefer liegenden Ursachen, welche durch diese Stigmatisierung der Grenzfläche Haut nur ihren auffälligsten Ausdruck finden. Ist das so, dann würde freilich die Bedeutung der Gestalt Jesu und ihres Leidens eine neue, theologisch höchst

fragwürdige Bedeutung gewinnen. Der Gedanke der imitatio Christi, in der, theologisch recht verstanden, immer eine Differenz mitgesetzt ist, wurde auf ein imitatorisches Verhalten hinauslaufen. Der Gedanke einer Erlösung durch das Leiden hindurch würde durch die Idee einer Erlösung durch Leiden ersetzt. Dass Gibsons Film eine solche Anschauung (beabsichtigt oder unbeabsichtigt) befördert, ist sicherlich der theologisch problematischste Aspekt an ihm, muss aber eben wohl auch vor dem Hintergrund der erwähnten Zeitphänomene betrachtet werden. Die Generierung einer Schmerzülle ist eine scheinbar zunehmend verfolgte Strategie zur Selbstvergewisserung in einer Zeit, die zwischen Diffusion und rigoroser Härtung und Verhüllung dieses Selbst schwankt.

#### IV. Die Kunst der Oberflächenbehandlung: Theologie angesichts sich wandelnder Bedeutungsträger

Die Geschichte der Theologie ist auch die Geschichte ihrer sich wandelnden medialen Traditions- und Transformationsformen. Die Botschaft von und in Jesus Christus, dem göttlichen Urmedium<sup>24</sup>, wurde zunächst von den Jüngerinnen und Jüngern als lebendigen Körpermedien weitergetragen, in mündlicher Form, aber auch in Verhaltenssequenzen, Gestik und Mimik, in Berührungen, in leibhafter Aufnahme und Annahme. Die Leidensspuren Christi wurden am eigenen Leib erfahren und theologisch verarbeitet, bei Paulus ist hier Wesentliches zu lesen. Nicht zuletzt ist hier auch zu lesen, dass alle medialen Akteure der Botschaft dabei, recht verstanden, nicht Selbst- sondern Fremddarsteller sind (Gal.2,20).

Die NachfolgerInnen des Erlösers trugen um der guten Nachricht, genauer: um Christi willen ihre Haut zum Markte. Zugleich jedoch kam es zunehmend zu einem Speicherprozess dieser Botschaft in medialen Formen der Verschriftlichung in Brief und Codex. Die weitere Geschichte der Theologie kann und muss auch als Geschichte dieser Speicherprozesse verstanden werden, als Geschichte medialer Transformationen der biblischen Botschaft, die von der Bild-

tradition der christlichen Ikonographie über die architektonische Sprache der gotischen Kathedrale bis zu den Oberflächenmedien der Gegenwart reicht.<sup>25</sup> Der Film ‚Die Passion Christi‘ wirft hier exemplarisch die Frage nach der Möglichkeit und den Bedingungen für eine Theologie als Oberflächenkunst auf. Näherhin erscheinen mir dabei folgende Fragestellungen von Gewicht zu sein: Wie kann in den neuen Oberflächenmedien eine christlichen Inhalten angemessene Bedeutungstiefe erzielt werden? Wenn nicht alles täuscht, wächst gegenwärtig, nach Jahren einer Dominanz der Oberflächenästhetisierung, wieder die Sehnsucht nach Bedeutungstiefe. Allenthalben steigen die Oberflächenspannungen. Gleichzeitig aber scheinen die aufklärerischen Kräfte, mit dieser Entwicklung umgehen zu können, im Schwinden begriffen.<sup>26</sup> Auch und gerade das Kinomedium verfügt über ein breites Repertoire darstellerischer Mittel, sein gestisches und ‚haptisches‘ Vokabular ist umfangreich. Wie lassen sich darin biblisch-theologische Gehalte transformieren und speichern? Mit der Unterscheidung verschiedener Modi in ‚haptologischer‘ Hinsicht wurde hier ein erster Versuch einer kriteriellen Unterscheidung unternommen, der freilich kaum mehr als einen ersten, tastenden Anfang darstellt. Zu fragen wäre also vor allem: Wie kann der spezifische Gestus der Aufklärung in den neuen Oberflächenmedien zum Ausdruck gebracht und bewahrt werden? Gerade für eine protestantische Theologie, die sich dem Erbe der Aufklärung und dem Leitbild eines mündigen, in Freiheit rasonierenden Rezipienten verpflichtet weiß, werden sich hier, angesichts der medialen Produktionen nicht nur im Kino, angesichts aber auch allgemein nachaufklärerischer Tendenzen in der Gesellschaft, Fragen des Umgangs und einer angemessenen Beurteilung stellen. Daran ist meines Erachtens künftig verstärkt zu arbeiten.

#### V. Schlussbild: ‚Vera icon‘.

Unterwegs auf seinem Leidensweg begegnet Mel Gibsons Jesus einer Frau, die ihm ein Tuch reicht, um damit seinen

Schweiß und sein Blut zu trocknen. Gibson integriert in dieser Szene in die biblischen Passionserzählungen die legendarische Tradition vom Schweißbuch der Veronika. Es ist die Legende vom ‚vera icon‘, vom wahren Abbild Jesu, von diesem selbst im Angesicht seines Leidens und Sterbens hineingeprägt in die Webstrukturen eines Tuches. Die Oberflächenstruktur dieses Gewebes, vom Erlöser selbst berührt und imprägniert, gilt der Tradition als medialer Trägerstoff des Urbildes aller Darstellungen des Gottes- und Menschensohnes, jenes einen, der nach dem Zeugnis der Schrift einzig als wahres ‚Ebenbild des unsichtbaren Gottes‘ (Kol. 1,15) angesehen und bekannt werden darf.

Im Film Mel Gibsons stellt diese kurze Szene einen seltenen Moment der Zartheit und Zuwendung dar. Hier begegnet plötzlich die taktile Geste der Berührung inmitten von Schindung und Geiselung. Gerade darum enthält sie möglicherweise die Spur einer Antwort und zugleich die bildhafte Formulierung jener Fragestellung, der in diesem Tastversuch nachgegangen werden sollte: Das ‚vera icon‘ wäre jenes Bild, welches sich den medialen Bedeutungsträgern auf- und einprägte. Zugleich jedoch nähme diese Imprägnierung die Strukturmerkmale, die Webmarken der jeweiligen medialen Texturen und Texte an. ‚Inkarnat‘ nennt die Kunstgeschichte die Darstellung menschlicher Haut auf der Leinwand, für den Künstler eine der größten Herausforderungen<sup>27</sup>. Der Frage nach dem theologischen ‚Inkarnat‘ im Blick auf die neuen medialen Oberflächenstrukturen und Bedeutungsträger nachzugehen und daraus Folgen für die mediale Übermittlung der christlichen Botschaft abzuleiten, wird eine der zentralen theologischen Herausforderungen für kommende Zeiten sein.

<sup>1</sup> Eine (katholisch-)theologische Aufarbeitung des Films und seiner Hintergründe liegt vor im Sammelband von Reinhold Zwick, Thomas Lentes (Hg.), *Die Passion Christi*. Der Film von Mel Gibson und seine theologischen und kunstgeschichtlichen Kontexte, Münster 2004.

<sup>2</sup> Die spezifische Rezeptionsform des Kinofilms hat früh schon (1930) der Filmtheoretiker Bela Balász beschrieben: Der Film „hat die fixierte Distanz des Zuschauers aufgehoben; jene Distanz, die bisher zum Wesen der sichtbaren Künste gehört hat. Der Zuschauer steht nicht mehr außerhalb einer in sich geschlossenen Welt der Kunst, die im Bild oder auf der Bühne umrahmt ist. (...) Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe.“ Bela Balász, *Der Geist des Films*, Frankfurt a.M. 2001, S.15 (im Original teilweise kursiv). Die Raummetaphorik in diesen Äußerungen macht zugleich deutlich, dass gerade das Kinomedium (anders als von Balász betont) mehr als nur den Gesichtssinn affiziert.

<sup>3</sup> Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*. *Understanding Media*, Dresden/Basel 1994, S.84, 220 u.ö.

<sup>4</sup> Zu dem hier zugrunde gelegten weiten Medienbegriff und zu meiner theologischen Interpretation der Formel von McLuhan vgl. Hans-Ulrich Gehring, *Seelsorge in der Mediengesellschaft*. Theologische Aspekte medialer Praxis, Neukirchen-Vluyn 2002, S.78ff. und 240.

<sup>5</sup> Der Tastsinn entwickelt sich von allen Sinnen zuerst, Haut und Gehirn bilden sich aus der gleichen Membran, dem Ektoderm. Beides sind also ihrem Wesen nach Oberflächen. Vgl. dazu Claudia Benthien, *Haut*. *Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Hamburg 2001 (2. Aufl.), S.12.

<sup>6</sup> Didier Anzieu, *Das Haut-Ich*, Frankfurt a.M. 1992 (3. Aufl.).

<sup>7</sup> Benthien, *Haut*, S.14. Zu den von Anzieu unterschiedenen acht Funktionen der Haut vgl. aaO., S.22ff.

<sup>8</sup> aaO., S.22.

<sup>9</sup> Vgl. S.11.

<sup>10</sup> Vgl. S.32. Von der ‚Seele der Haut‘ spricht Ashley Montagu, *Körperkontakt*. Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung des Menschen, Stuttgart 2004 (11. Aufl.), S.7ff.

<sup>11</sup> Eine Aufarbeitung der abendländischen Geschichte des Tattoos liegt vor im Sammelband von Jane Caplan (ed.), *Written on the Body*. *The Tattoo in European and American History*, Princeton 2000. Besonders interessant darin ist der Beitrag von Susan Benson, *Inscriptions of the Self: Reflections on Tattooing and Piercing in Contemporary Euro-America*, p.234-254.

<sup>12</sup> Vgl. etwa das Motiv der ‚Haut als Titelfolie‘ bei Benthien, aaO., S.57, bes. die Abbildung S.58!

<sup>13</sup> S.10. Benthien sieht dabei die Gegenwart zwischen zwei extremen psychopathologischen Phantasmen angesiedelt, dem ‚masochistischen Phantasma des enthäuteten Körpers‘ und dem ‚narzisstischen Phantasma der verdoppelten Haut‘ (vgl. S.14).

<sup>14</sup> Mit dem Ausdruck ‚Selbstbilder‘ folge ich der spätestens seit G.H. Mead gängigen Unterscheidung zwischen ‚Ich‘ und ‚Selbst‘ im Sinne von Subjekt und Objekt des Selbstbewusstseins. Menschliche Selbstwahrnehmung ist stets leibhaftig gebunden und dabei in besonderer Weise sozial vermittelt. Die individuelle Rezeption von Filmen vollzieht sich wesentlich durch Identifikationsprozesse mit dem gestischen Verhalten der handelnden Personen. Dabei entsprechen den im Folgenden unterschiedenen Modi der Oberflächenbehandlung jeweils unterschiedliche Weisen der Identifikation, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Zu den verschiedenen möglichen Identifikationsmustern (im Blick auf literarische Rezeption) vgl. Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1991, S.244ff.

<sup>15</sup> Vgl. Marina Schneede, *Mit Haut und Haaren*. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S.50-85. Neben den hier vorgestellten KünstlerInnen wäre als wichtige Vertreterin des ‚modellierenden Modus‘ die französische Performance-Künstlerin Orlan zu nennen, die sich immer wieder chirurgischen Eingriffen unterzieht

und dadurch ihr Gesicht verändert. Die von Schneede in Betracht genommenen künstlerischen Phänomene thematisieren allerdings nur solche explizite Körperdarstellungen. Man könnte jedoch m.E. ihre Rubrizierungen auch auf künstlerische Oberflächenbehandlung generell übertragen.

<sup>16</sup> Zu Reichweite und Grenzen der Unterscheidung von Filmgenres und genrespezifischer Filminterpretation vgl. Werner Faulstich, *Die Filminterpretation*, Göttingen 1988, S.78ff. Eine ‚haptologisch‘ verfahrenende Interpretation würde quer zu den von Faulstich unterschiedenen weiteren Interpretationsansätzen historische, soziologische, psychologische u.a. Aspekte in sich aufnehmen. Auch dabei zeigen sich freilich Grenzen meiner Unterteilung, etwa im Blick auf den erotischen Film, der Elemente vor allem des ersten und dritten Modus vereint.

<sup>17</sup> Überlegungen zu einer ‚Dermatologie des Films‘ finden sich bei Anja Streiter, *Feel the feelings – Dermatologie des Films*. Die Haut des Erzählkinos – Hautkrise und Krise des Autors, in: Christiane Hanke, Regina Nössler (Hg.), *Haut* (Konkursbuch 41), Tübingen 2003, S.160-176. Vgl. dazu auch die verschiedenen Beiträge im Sammelband von Jürgen Felix (Hg.), *Unter die Haut*. *Signaturen des Selbst im Kino des Körpers*, St. Augustin 1998.

<sup>18</sup> Anders (unserem fünften Modus) ordnet der Filmkommentar von Jens Jessen zu: „Mel Gibson ... gibt kein christliches Bekenntnis, er liefert christliche Pornographie.“ (in: *Die Zeit* Nr. 11 vom 4.3.2004).

<sup>19</sup> Die Mehrzahl der dargestellten Körper sind gänzlich ihrer Haut entkleidet und zeigen sich ostentativ hüllenlos.

<sup>20</sup> Die Ansicht von Thomas Lentens, der Film wolle die Objektivität des Erlösungsleidens zeigen - vgl. ders., in: Zwick, Lentens, *Passion* (s. Anm. 1), S.44-59, bes. S.54f. - leuchtet mir nicht ein. Möglicherweise ist das Subjekt-Objekt-Schema überhaupt unangemessen, um die subtilen Wechselwirkungen zwischen den Oberflächen von Filmdarstellung und BetrachterInnen zu erfassen.

<sup>21</sup> In der Auseinandersetzung mit dem Film Gibsons wurde immer wieder darauf verwiesen, dass auch (spät)mittelalterliche Darstellungen des Leidens Christi gelegentlich zu extremer Grausamkeit neigen. Ein Beispiel dafür ist das Skizzenbuch des Michael Wolgemut, dem Nürnberger Lehrer Albrecht Dürers, aus dem späten 15. Jahrhundert, abgebildet im Ausstellungskatalog des ZKM Karlsruhe von Bruno Latour und Peter Weibel (ed.), *Iconoclash*. *Beyond the Image Wars in Science and Religion*, Karlsruhe 2002, 194f. Die Analogie ist aber nur bedingt aussagekräftig, weil weder die jeweiligen zeitgeschichtlichen Umstände noch die spezifisch unterschiedlichen Rezeptionsweisen der Betrachtung gedruckter Bilder bzw. bewegter Bilder im Kinoraum vernachlässigt werden darf.

<sup>22</sup> Nicht zu vergessen ist aber auch die in vielen Religionen verbreitete Tradition der Selbstgeiselung, etwa des christlichen Flagellantentums. Vgl. dazu und zu weiteren Aspekten: Niklaus Largier, *Lob der Peitsche*. Eine Kulturgeschichte der Erregung, München 2001.

<sup>23</sup> Kristin Teuber, ‚Ich blute, also bin ich‘. Selbstverletzung der Haut von Mädchen und jungen Frauen, *Herbolzheim 2000* (3. Aufl.). Zu beachten sind vor allem die Ausführungen zu den ‚symbolischen Bedeutungen von Blut und Haut‘ aaO., S.17ff.

<sup>24</sup> Vgl. zu diesem Ausdruck Gehring, Seelsorge, aaO. (s. Anm.4), S.205ff.

<sup>25</sup> Vgl. dazu den Entwurf von Wolfgang Nethöfel, *Theologische Hermeneutik*. Vom Mythos zu den Medien, Neukirchen-Vluyn 1992

<sup>26</sup> Es ist kaum möglich, die unüberschaubar vielfältigen Tendenzen der Gegenwartskunst auf einen Generalnenner zu bringen. Dennoch scheint mir auch hier eine Abkehr und Abschwächung des aufklärerischen Gestus der Moderne (vgl. etwa die ‚Concetti spaziale‘ Lucio Fontanas, die den sezierenden Modus in Form einer zerschneidenden Leinwand ins Bild setzen!) zugunsten einer Modellierung und Transformierung von Oberflächen vorherrschend zu sein. Schlagwortartig könnte man sagen: Vom Ikonoklasmus zum ‚Ikonoplasmasus‘!

<sup>27</sup> Vgl. Benthien, *Haut* (s. Anm.7), S.120ff.

## Das kulturelle Engagement der EKD in pragmatischer Absicht

### 1. Rahmenbedingungen

Es gehört keine besondere analytische Fähigkeit dazu wahrzunehmen, dass das Thema Kultur „im Kommen“ ist. Politische Diskussionsprozesse spiegeln dabei untergründige Bedürfnisse: dass im anstehenden Wahlkampf unterschiedliche Parteien für die Einrichtung eines Kulturministeriums plädieren und die Diskussion um die Aufnahme der Kultur als Verfassungsziel neue Nahrung erhält, sind hinreichende Belege für den Kulturboom. Man kann dies wohl auch sehr nüchtern betrachten: in Zeiten der radikalisierten Globalisierung wächst das Bedürfnis nach Vergewisserung, nach Werten jenseits der atemlosen Gegenwart und fern der ständigen Funktionalisierung. Und es ist ein gutes Zeichen für die geistige Präsenz des deutschen Protestantismus, dass die EKD mit ihrem in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts angeregten Prozess „Protestantismus und Kultur“ und der 2002 in Verbindung mit der Vereinigung evangelischer Freikirchen veröffentlichten Denkschrift „Räume der Begegnung“ diese Entwicklung frühzeitig wahrgenommen und durch profilierte Positionierungen die kulturelle Thematik aus evangelischer Perspektive aufgenommen hat (Räume der Begegnung. Religion und Kultur in evangelischer Perspektive. Eine Denkschrift, Gütersloh 2002). Allerdings trifft das Wachsen des Kulturthemas die Evangelische Kirche in einer Zeit der Ressourcenreduzierung; die „Fetten Jahre sind vorbei“. Die finanziellen Möglichkeiten der Kirchen reduzieren sich und entsprechend schrumpfen die Möglichkeiten, Kulturarbeit in den Kirchen und Gemeinden zu fördern. Und nicht selten sind es gerade die vermeintlich „exotischen Aufgabefelder“ eines/einer Kulturbeauftragten, die den notwendigen Streichungen zuerst zum Opfer fallen, haben doch die Gemeinden nicht selten den Eindruck, diese Aufgaben seien letztlich eine Art „Luxusveranstaltung“, gut und schön zu

haben in Zeiten des Überflusses, aber in Krisenzeiten durchaus verzichtbar. Hinter diesem verständlichen kirchenpolitischen Kampf um Ressourcen steht aber nicht notwendig nur Unverständnis und „Banausentum“ der Gemeinden, sondern durchaus auch ehrenwerte Motive. Denn es ist ja keine Frage, dass die evangelischen Kirchen und Gemeinden seit geraumer Zeit viel genauer als früher wissen, dass ihnen erhebliche „missionarische Herausforderungen“ ins Haus stehen. Alle Finanzströme und Ressourcenlenkung stehen daher zunehmend unter dem Legitimationsdruck, inwiefern sie den missionarischen Auftrag der Kirchen bestärken und erfüllen. Und soweit und solange die Kulturarbeit in Gemeinden und Kirchen den Eindruck nicht zu zerstreuen vermag, sie sei etwas für Spezialisten und „elitäre Zirkel“, die wenig Bezug zu den Herausforderungen der Gemeinden haben, so lange werden sich die Einwände gegen die vermeintlich „luxuriöse Kulturarbeit“ auch nicht aus der Welt schaffen lassen. Oder positiv formuliert: auch die Kulturarbeit muss ihre Bedeutung für die missionarische Dimension der Kirche kenntlich machen.

Vor diesem Hintergrund kann man m.E. für jede zukünftige Kulturarbeit in den Kirchen drei Grundsätze formulieren, gleichsam als „kulturelle Grundrechenarten“:

- a) Einerseits darf die Kulturarbeit der Kirchen niemals völlig ohne missionarisches Interesse sein. Für sie gilt, was für alle kirchlichen Äußerungen gilt: sie steht im Interesse der Verkündigung des Evangeliums und bemüht sich, den Glauben an Gottes Barmherzigkeit in eine solche Sprache zu fassen, dass sie Menschen erreichen, berühren und öffnen kann. Kultur in der Kirche darf nicht „autopoetisch“ sein.
- b) Andererseits ist das Kulturthema auch kein Exot unter den Kindern Israels. Ähnlich wie die evangelische Beteiligung an den sozialpolitischen, bioethischen, ökumenischen, allgemein religiösen Debatten der Gegenwart gehört es zur Grundaufgabe der evangelischen Kirche, innerhalb kultureller Debatten Position zu beziehen und evangelische

Perspektiven im Blick auf kulturelle Fragen zu formulieren.

c) Zuletzt gilt, dass das Kulturthema kein Spezialistenthema sein darf. Es geht um den „Kampf um Kultur“, d.h. das kulturelle Engagement der Kirchen bezieht sich immer auch auf die tatsächlich vorhandene Kirche und ihre Gemeinden und ihr „kulturelles Niveau“. Die Förderung einer allgemeinen Kulturkompetenz im Protestantismus muss das Ziel sein, also auch die Weckung und Beförderung des kulturellen Selbstanspruches in den Gemeinden und kirchlichen Institutionen. Glaubwürdig über die Bedeutung der Kultur in einer modernen Gesellschaft können die Kirchen nur dann reden, wenn sie selbst kulturellen Ansprüchen genügen und nicht „stilllos“, „anstandslos“ und „niveaulos“ agieren. Ein ungepflegt wirkender Pastor kann noch so viel über die Bedeutung der Kultur sagen, überzeugend wirkt er nicht; und ein lieblos gestalteter Gottesdienststraum kann auch die kulturell wertvollste Musik delegitimieren.

### 2. Über den Sinn der Kulturförderung

Wenn die EKD sich trotz jener nicht ganz einfachen Rahmenbedingungen in kulturellen Dingen engagiert, dann kann dies immer nur symbolischen und exemplarischen Charakter haben. Weder ist es realistisch, flächendeckende Kulturarbeit befördern zu wollen, noch ist dies besonders wünschenswert, da gerade im kulturellen Bereich das Subsidiaritätsprinzip strikt gilt: Was unten gemacht werden kann, soll unten gemacht werden. Ein exemplarisches Handeln der EKD hat daher in meinen Augen die Aufgabe, drei naheliegende Gefährdungen bzw. Missverständnisse der Gegenwart zu vermeiden:

- a) keine (sozial-)politische Engführung Gerade der Protestantismus leidet etwas unter seinem Ruf, allein sozialpolitisch eine berücksichtigenswerte Kraft zu sein. Ethische Stellungnahmen werden in der Regel mit beachtlicher Aufmerksamkeit wahrgenommen, kulturelle Positionierungen aber eher weniger. Aber der Protestantismus ist von Hause aus und im Kern eine geistige Kraft, die erhebliche kulturelle Ausstrahlung und Substanz hat. Diese zu vernachlässigen

schneidet nicht nur die Kirchen selbst, sondern auch die nach Traditionen, Werten und Orientierungen suchende Gesellschaft von einer wichtigen Quelle ab.

b) keine (Kern-)Gemeindeverengung  
Gerade in Zeiten der finanziellen Konzentration ist die Gefahr vorhanden, das Heil des Protestantismus in der Arbeit der Kerngemeinden zu suchen. So wichtig diese Arbeit ist, der Protestantismus darf und soll sich nicht selbst reduzieren, denn er ist eine gegenwartsbezogene Kraft, die auch in den kulturellen Phänomenen der Gegenwart „Lichter Christi“ (K. Barth) entdecken will und kann. Die Gegenwart des Heils und die Wirklichkeit der Gnade finden sich auch „extra muros ecclesiae“, die Kirche und ihre Verkündigung sind zwar der unerlässliche Entdeckungsrahmen, aber nicht der alleinige Realitätsrahmen dieser Lichter.

c) keine ästhetische Engführung  
Protestantismus ist auf keine spezifische Kulturdimension festgelegt. Auch wenn ihm traditionell manche Kulturbereiche besonders verwandt sind (Musik; Literatur), ist er offen für alle Formen der kulturellen Prägung. In Kulturdingen gibt es im Protestantismus keine Türsteher, auch moderne, innovative, provokante und jugendorientierte Kulturphänomene bedürfen und verdienen seine Wahrnehmung.

### 3. Über die kulturellen Chancen des Protestantismus

Das Ziel einer Förderung der Auseinandersetzung mit kulturellen Phänomenen ist es, den Protestantismus trotz seiner Umwandlungs- und Konzentrationsprozesse als eine solche kulturelle Größe auszuweisen, die die geistige und intellektuelle Kraft hat, auf Augenhöhe mit den kulturellen Entwicklungen der Gegenwart seine Botschaft von der Versöhnung Gottes mit den Menschen auszusprechen. Um dieses Ziel zu erreichen, bedarf es m. E. der Förderung von zwei zentralen Kulturkompetenzen in allen Aktivitätsbereichen der evangelischen Kirche:

a) Steigerung der Wahrnehmungskompetenz  
Kulturelle Phänomene müssen gelesen werden können; ähnlich wie politische

Entwicklungen und wissenschaftliche Neuerungen müssen die Gemeinden bzw. Pastoren/innen die Chance haben, kulturelle Phänomene nicht nur im Gestus der Verneinung oder des Kulturpessimismus wahrzunehmen, sondern in ihnen auch tiefere Bedürfnisse und Symbolisierungen zu erkennen. Der Protestantismus hat in der Vergangenheit oft im Gestus eines kritischen Gegenübers zur vermeintlich allgewaltigen „McDonaldisierung der Kultur“ Wahrnehmungsschwächen entwickelt, die ihn in eine kulturblinde Situation drängen. Deswegen bleibt das Anliegen der EKD-Schrift „Räume der Begegnung“ gültig und ausbaufähig, den Begriff von Kultur zu erweitern und darunter auch Phänomene zu subsumieren, die landläufig vermeintlich für „Un-Kultur“ stehen. Ob man bei dem erweiterten Kulturbegriff an die Fußball-Kultur denkt, an die Soap-Kultur von „friends“ bis „GZSZ“, ob man an die Neue Deutsche Welle in der Hitparadenmusik oder an den nordischen Krimiboom, an den Harry-Potter-Hype oder an die Freitagabend-Kommödienshow des deutschen Fernsehens denkt, es gilt, alle diese kulturellen Phänomene „lesen zu lernen“ als Ausdruck eines anthropologischen Selbstverständnisses bzw. einer ebensolchen Selbstinszenierung, die viel aussagt über den heutigen Menschen in seiner Größe und seiner Grenze, seiner Angst und seiner Hoffnung, seiner Anmaßung und seiner Hilflosigkeit, seiner Lebenslust und seiner Kreativität. Dieses aus den kulturellen Phänomenen der Gegenwart „erlesene Menschenbild“ ist aber nicht nur der Gegner oder die Konkurrenz für ein vermeintlich christliches Menschenbild, sondern zuerst und vor allem Folie und Symbol des Menschen, den die Verkündigung der Kirche erreichen und berühren will. Wer den heutigen Menschen in seinen kulturellen Selbstinszenierungen nur ablehnt oder nur negativ zu verstehen vermag, der erreicht diesen Menschen auch mit seiner Verkündigung nicht. Denn dadurch wird das Evangelium von Gottes Kommen zum Menschen in Jesus Christus in eine falsche Opposition zum gegenwärtigen Menschen gebracht, es ist, als sollte Gott an den kulturellen Äußerungen des

Menschen vorbei diesen erreichen; das hat Gott schon zu Christi Zeiten nicht so gemacht, und wir sollten dies auch heute nicht so machen wollen. Angstfreie und neugierige kulturelle Wahrnehmungskompetenz ist daher als Versuch zu verstehen, in ein würdigendes und achtendes, wenn auch nicht unkritisches Verhältnis zu den vielen modernen Menschenbildern und ihren kulturellen Symbolisierungen einzutreten.

### b) Impulskompetenz

Die Kirche aber nimmt nicht nur Kultur wahr und versetzt sich in die Lage, Kultur „lesen zu lernen“, sondern sie inszeniert auch kulturelle Prozesse. Dabei gehört es zu den Grundeinsichten aller kultureller Arbeit in den Kirchen, dass sie gerade mit ihrem „Markenkern“, ihren besonderen Quellen und einzigartigen Traditionen Kraft und Geist entwickeln kann, kulturelle Anregungen zu geben. Von R. M. Rilke stammt der schöne Satz: „Die Dinge singen hör ich so gern“. Es gehört m. E. zu den eindrücklichsten Erfahrungen kirchlicher Kulturarbeit wahrzunehmen, wie stark in der Begegnung zwischen kulturellen Gegenwärtigerschaffungen und religiösen Traditionsbeständen „die Dinge zum Klingen kommen“. Wer z.B. schon einmal einen ausgebildeten Schauspieler oder Sprecher die Passionsgeschichte hat lesen hören, der ahnt wieder, wie stark die alten Worte, Texte, Bilder wieder zum Glänzen kommen können. Und wer einen Filmgottesdienst nicht im Jugendkeller, sondern im Kirchenraum feiert, der spürt, dass selbst die banalste Kinokomödie noch durch die Verortung im Raum der Kirche Schichten, Tiefen, Dimensionen bekommt, die er im Kinosaal niemals freizulegen vermochte. Letztlich sind dies die stärksten Impulse aller kulturellen „Räume der Begegnung“: die eigenen Traditionsbestände in eine gute Spannung zu bringen mit den kulturellen Erschaffungen der Gegenwart. Die Bilder eines Arnulf Rainer, eines Georg Baselitz in der Kirche auszustellen, den Fußballprofi zur Predigt einzuladen, den Showmaster geistliche Würdigungen formulieren zu lassen, in künstlerischer Weise „Meinen Psalm“ in Berlin zu inszenieren, Film-Gottesdienste in

Hamburg zu zeigen, Literaturabende in München, Musikkonzerte im Ruhrgebiet und Ausstellungen in Kassel zu unternehmen, - es gibt so viele relativ leicht zu realisierende Möglichkeiten, „Räume der Begegnung“ zu schaffen, dass wir hier noch viel freies Land vor uns haben. Denn all diese „cross-over-Inszenierungen“ zwischen Kirchentraditionen und kultureller Gegenwart haben eine Impulskraft, die nicht nur die kirchlichen Traditionen neu zum Glänzen bringen, sondern die auch die Kulturschaffenden zu neuen Dimensionen und Anregungen führen. Wer den neuen Steinaltar in der Stiftskirche in Stuttgart kennt, der hat ein anschauliches Beispiel für diese entstehende Kraft; und wer John Neumeiers tänzerische Interpretation der Matthäus-Passion J.S. Bachs im Kirchenraum der Hauptkirche St. Michaelis in Hamburg gesehen hat, der ahnt die geistlich eindrücklichen Möglichkeiten dieser Begegnungen. Aber es geht auch viele „Nummern kleiner“: Manche Gegenüberstellung von Texten der Bibel und moderner Literatur lassen Perlen aufleuchten (z.B. J. H. Claussen: Spiegelungen), moderne Hitparadenmusik eignet sich zum nachdenkenswertem Hören in der Kirche (z.B. Xavier Naidoo mit seinen „Söhnen Mannheims“), und Literaturgottesdienste zu Kinderbüchern oder Krimis können in jeder Kirchengemeinde gelingen. Der „Kampf um Kultur“ wird m.E. in den Gemeinden und kirchlichen Angeboten entschieden, nicht allein in kulturellen Großinszenierungen.

Die wichtigsten Impulse des Protestantismus wurzeln in einer gestärkten „Kultur der Kulturlesung“ und einer Intensivierung der Begegnung zwischen den geistigen und realen Räumen des Protestantismus und den gegenwärtigen Kulturbestrebungen; beides gilt es zu fördern und zu stärken. Deshalb ist es die Grundaufgabe der EKD, durch Beispiel und Anregung Mut zu machen zu offenem Wahrnehmen und zur innovativen Begegnung auch mit kulturell scheinbar Banalem, damit möglichst viele verschiedene Kulturbereiche in einen Dialog mit den kirchlichen Traditionsbeständen eintreten können. Wohl

kann hier manches peinlich wirken, aber es gilt die Grundregel: lieber ein Risiko mehr eingehen als zu wenig wagen. Und wenn die EKD hier exemplarisch „gute Räume der Begegnungen“ inszeniert, dann bleibt der Hauptanteil der kulturellen Arbeit zwar immer noch bei den einzelnen Landeskirchen und ihren Gemeinden, aber diese könnten sich ermutigt fühlen in ihrem jeweiligen „Kampf um Kultur“.

4. Der konkrete Beitrag der EKD zur kulturellen Präsenz des Protestantismus Nimmt man den Grundimpuls einer pragmatischen Förderung der kulturellen Arbeit durch die EKD auf, dann wird es niemanden überraschen, wenn die tatsächlich vollzogenen Entscheidungen des Rates der EKD in den letzten Jahren auf eine Stärkung der konkreten kulturellen Arbeit ausgerichtet waren. Konnte man die beiden Texten „Protestantismus und Kultur“ bzw. „Räume der Begegnung“ als theoretischen Vorlauf und innerprotestantische Klärungsphase verstehen, so ist die Fortsetzung dieser reflektierende Arbeit durch die Buchreihe „Protestantismus und Kultur“ nun an konkreten Positionierungen interessiert. In jedem Band treffen mit den ausgewählten Autoren und Autorinnen immer Theologen/innen und Vertreter/innen der Kultur (Medien, Wissenschaften, Künste) zusammen, um einen „Raum der Begegnung“ zwischen zwei Buchdeckeln zu schaffen. Die Bücher sollen einen „lesefreundlichen Umfang“ haben und sehr verschiedene kulturelle Bereiche bearbeiten. Neben dieser Klärungsarbeit dominieren ganz pragmatische Entscheidungen; die wichtigsten fielen wohl in der zweiten Jahreshälfte 2004: Der Rat der EKD beschloss die Einrichtung des Amtes eines/r Kulturbeauftragten des Rates der EKD einschließlich der Einrichtung eines Kulturbüros in Berlin. Angesichts der finanziellen Gesamtsituation ist diese Entscheidung fast schon eine Sensation! Berufen wurde als erste Kulturbeauftragte Frau Dr. Petra Bahr von der FEST in Heidelberg für die Zeit von 4 Jahren, beginnend mit dem 1. Januar 2006. Es gib nun so etwas wie ein „Ministerium für Kulturfragen“ in der EKD, das die vielfältigen Kulturprozesse

beobachten und lesbar machen soll, um durch Vorbild und Anregung den Bemühungen vor Ort Unterstützung zu geben. Natürlich ist eine solche Einrichtung zuerst eine symbolische Entscheidung, die Gewicht und Bedeutung dieses Bereiches für den Protestantismus unterstreichen soll. Aber es sind dann vor allem auch pragmatische Ziele, die sich mit dieser Neugründung verbinden: die Kulturbeauftragte soll Kontakte zu anderen Kulturinstitutionen aufbauen bzw. pflegen (Deutscher Kulturrat; Enquetekommission Kultur usw.), sie soll Kontakte in die kulturfördernden Bereiche der Wirtschaft aufbauen (die man in ihrer Bedeutung für die Kultur gar nicht unterschätzen darf), und sie soll Begegnungen zwischen Kulturschaffenden und Kirchenrepräsentanten eröffnen. Das sind natürlich gigantische Aufgaben, aber lieber etwas größer anfangen als in zu kleinen Münzen zu denken. Zu den ersten Aufgaben dieses neuen Amtes gehören vor allem zwei Innovationen: a) Zuerst geht es um die Einrichtung und Etablierung eines „Kulturpreises des deutschen Protestantismus“, der quer durch alle Kulturbereiche den oder diejenigen fördern und ehren soll, der/die den Dialog zwischen Kirche und Kultur in hervorragender Weise eröffnet, erweitert oder vertieft haben. Auch wenn hier noch manches im Fluss ist und letzte Klarheit über die Kriterien der Preisvergabe noch nicht erreicht sind, kann man zukünftig doch mit einer Preiskultur rechnen, die durch Auswahl der Preisträger/innen und festliche Vergabeinszenierung öffentliche Aufmerksamkeit verdienen wird. Nicht zuletzt als Orientierungsleistung für eine angemessene Vergabepaxis des Kulturpreises lässt sich die Etablierung einer kulturorientierten Buchreihe zum Thema „Protestantismus und Kultur“ verstehen. In dieser Reihe sollen Texte erscheinen, die in den unterschiedlichsten Kultursparten der Gegenwart erste Orientierung und evangelische Positionierung in einer solchen Weise entfalten, dass sie nicht nur dem innerkulturellen Dialog dienen, sondern auch konkrete und praxisnahe Anregungen für die Begegnung jener Kulturbereiche mit dem „Geist des Protestantismus“ eröffnen. Der erste Band

in dieser Reihe wird wohl noch im Jahre 2005 erscheinen.

b) Man wird zum anderen nüchtern feststellen müssen, dass mit der Einrichtung des Amtes eines Kulturbeauftragten und eines Kulturbüros die finanziellen Kräfte der EKD erschöpft sind; alle Weiterungen sind daher auf Mäzenatentum angewiesen. Auch hier kann die EKD-Anstrengung der Kulturbeauftragten Vorbild und Anregung sein, insofern dort ein solches „professionelles Kulturfundraising“ entwickelt werden kann, das sich methodisch auch in den Kirchen und Gemeinden vor Ort anwenden lässt. Nicht zuletzt diesem Ziel dient die zweite Innovation, nämlich einen „Kulturbeirat“ als Beratungs- und Resonanzraum des neuen Amtes zu etablieren. Denn angesichts der leeren Kassen wird die zukünftige Kulturförderung vor allem darin bestehen, das vorhandene Potential in der evangelischen Kirche aufzuwerten und leuchtender zu gestalten. Und dafür gibt es erhebliche Möglichkeiten, denn nur wenige Kenner der Szene wissen, welche Institutionen und Instrumente der kulturellen Arbeit auf der EKD-Ebene schon vorhanden sind. Man kann auch sagen: das Kultur-

marketing der evangelischen Kirche ist in eigenen Dingen steigerungsfähig. Der Kulturbeirat soll daher die vorhandenen Kräfte in der Kirche nicht nur miteinander verknüpfen, sondern sie auch in einen Dialog mit den entsprechenden weltlichen Kulturbereichen bringen. Deswegen soll der Kulturbeirat eine Art „Zwillingsbesetzung“ bekommen, in der immer ein Vertreter/eine Vertreterin einer kulturellen Institution bzw. eines kulturellen Engagements der Kirche mit einem kompetenten Kulturkenner aus weltlichen Institutionen zusammengesetzt wird. So wird beispielsweise der/die Vertreter/in des Evangelischen Kirchbautages im Kulturbeirat ergänzt durch eine/n ausgewiesene/n Architekten/in, der Deutsche Verband evangelischer Büchereien wird durch einen etablierten Kenner/eine etablierte Kennerin der Literaturszene und der Bereich des Filmbeauftragten der EKD (dessen Amt in dem der Kulturbeauftragten aufgegangen ist) durch einen renommierten Filmkritiker/eine renommierte Filmkritikerin erweitert. Auf diese Weise wird eine reine Selbstbeschäftigung der kirchlichen Vertreter/innen mit ihren Sorgen verhindert und zugleich werden

konkrete Möglichkeiten der Begegnung eröffnet.

c) Das letzte, eher formale Instrument zur Steigerung der kulturellen Präsenz des Protestantismus durch die EKD liegt in einer kostenneutralen Profilierung des vorhandenen Engagements. So ist es für Außenstehende fast nicht erschwingerbar, was denn der „Vorsitzende des Arbeitsausschusses des Evangelischen Kirchbautages“ sein soll. Der Rat der EKD hat darum im Frühjahr 2005 dieses Amt gleichsam „symbolisch“ aufgewertet und den Vorsitzenden zum „Präsidenten des Evangelischen Kirchbautages“ berufen; zweifellos keine durchschlagende Neuerung, aber doch ein deutliches Zeichen dafür, dass der Rat das vorhandene kulturelle „Licht nicht unter einen Scheffel“ stellen will (vgl. Matthäus 5, 15).

Insgesamt sind diese Zeilen natürlich lediglich eine erste Standortbeschreibung, aber der Eindruck ist doch unabweisbar: die Möglichkeiten und Begegnungsräume sind noch lange nicht ausgemessen, oder mutig formuliert: die Kulturarbeit des Protestantismus hat seine beste Zeit noch vor sich!

*Peter Freitag, Die vier Brüder, 1999,  
C-Print  
(Ausstellung „bilderglauben“, Galerie Nord,  
Kunstverein Tiergarten, 2005)*

