

Zum Verhältnis von Theologie und ästhetischer Moderne¹

Wolfgang Schoberth

Bilder des Unsichtbaren

Daß sich der Protestantismus schwer tut mit den Bildern und mit Kunst überhaupt: Diese Feststellung ist beinahe schon ein Gemeinplatz. Und so stellen die mittlerweile schon nicht mehr seltenen Beiträge zur Beziehung von Theologie und Ästhetik nahezu gleichlautend die Anzeige eines Defizits an den Anfang. Ästhetik scheint in der Theologie ein lange vernachlässigtes Feld zu sein, jedenfalls auf der Ebene der expliziten theologischen Reflexion. Für diese Zurückhaltung dem Ästhetischen gegenüber lassen sich wiederum leicht Gründe angeben: In einer Kirche, die sich so ausdrücklich als eine Kirche des Wortes versteht, scheint kaum Platz für Bilder zu sein. Häufig wird dann Friedrich Nietzsches polemische Formulierung zitiert, der zufolge Luther „die heiligen Bücher an jedermann auslieferte] - damit gerieten sie endlich in die Hände der Philologen, das heißt der Vernichter jeden Glaubens, der auf Büchern ruht“², wobei die Ironie dieses Verdikts natürlich darin zu sehen ist, daß sie von einem professionellen Philologen stammt.

Man kann diese theologische und kirchliche Reserve gegen die Bilder und die Kunst aber auch ganz anders deuten: als nüchterne und ernste Strenge, als Zeichen einer Konzentration auf das Wort, auf die geistigen Gehalte. Darum finden sich in vielen dogmatischen und ethischen Entwürfen dieses Jahrhunderts, wenn sie überhaupt auf die Kunst zu sprechen kommen, eher Ermahnungen, daß das künstlerische Schaffen sich verantwortungsvoll vollziehen müsse³. Das ist freilich eine Haltung, die so gar

nicht in unsere von Bildern erfüllte Gegenwart paßt; sie ist überholt worden von der Konjunktur des Ästhetischen, Hermann Timm hat 1990 sogar vom „ästhetischen Jahrzehnt“ gesprochen.⁴

Nun wäre es einer eingehenden Reflexion wert, ob diese Konjunktur des Ästhetischen der Kunst und auch der philosophischen und theologischen Disziplin der Ästhetik immer gut getan hat; in jedem Fall ist eine Diskrepanz festzustellen zwischen der kulturellen Bedeutung des Ästhetischen und der geringen theologischen Aufmerksamkeit darauf. Diese Diskrepanz kann man nun als eine fragwürdige Verengung und Verarmung der Theologie auffassen und als ein Indiz dafür, daß die Kirche sich absondert von der Kultur, in der sie lebt, daß sie altmodisch wird und unverständlich. Die theologische und kirchliche Reserve gegen die Kunst: Das paßt zu einer Vorstellung von einer anachronistischen Gestalt von Kirche, die an überkommenen Liturgien festhält, alte Lieder singt und deren Sprache vielen unverständlich scheint. Diese Kritik kann von außen kommen: von denen, die ihre Ablehnung der Kirche und des Glaubens wieder einmal bestätigt sehen; sie kann aber auch von Theologen kommen, die um die Zeitgemäßheit ihrer Kirche, des Glaubens und der Theologie fürchten. So kann das Ästhetische aufgerufen werden gegen die unzeitgemäße Verhärtung von Theologie und Kirche; das Verhältnis zur Kunst wird dabei wahrgenommen als Testfall für die Fähigkeit von Theologie und Kirche, sich einzulassen auf die Kultur, in der sie lebt.

Kunst als Gegenstand der Theologie?

Daß das Ästhetische ein kulturelles Phänomen ersten Ranges ist, rechtfertigt allein schon das Interesse der Theologie an diesem Thema, zumal in unserer Fakultät.⁵ Freilich will ich tiefer ansetzen und frage nach den Gründen, warum die Kunst Gegenstand der Theologie sein muß, warum eine Theologie, die ihre eigene Sache verfolgt, zugleich auf die Kunst verwiesen ist. Mein Versuch speist sich also aus dem theologischen Interesse und zugleich auch aus einem ästhetischen. Denn Kunst schlechthin als Gegenstand der kulturwissenschaftlichen Forschung zu bestimmen, kann selbst eine Verkürzung bedeuten. Es kann ja gerade bedeuten, sich dem Anspruch zu entziehen, für den Kunst steht und den sie⁶ auch ausdrücklich erhebt. Kunstwerke wollen mehr und anderes sein als ein bloßes ästhetisches Phänomen unter anderen wie Designermöbel und Hintergrund-

INHALT

Prof. Dr. Wolfgang Schoberth Bilder des Unsichtbaren Zum Verhältnis von Theologie und ästhetischer Moderne	1
Kurzberichte und Hinweise	7
Neue Literatur	8
Termine - Editorial - Impressum	12

musik. Dieses Besondere des Kunstwerks, das es heraushebt aus der Fülle der Bilder und Geräusche, wird offenbar auch gesellschaftlich akzeptiert; die öffentliche Kunstförderung und auch die gängige Unterscheidung von U- und E-Musik belegt das. Sicher gibt es da auch unscharfe Übergänge; aber daß es zum Sinn dessen gehört, was wir „Kunst“ nennen, daß es sich in spezifischer Weise aus den andere kulturellen Phänomenen heraushebt, dürfte gerade während der Festspielwochen in Bayreuth leicht festzustellen sein.

Daß es Kunstwerke gibt, die gerade diese herausgehobene Stellung der Kunst attackieren, ist dabei nur scheinbar ein Widerspruch: Vielmehr ist gerade dieser Protest selbst undenkbar ohne den eminenten Anspruch der Kunst. Darauf werde ich zurückkommen. Zunächst ist aber festzuhalten, daß die Kunst noch nicht in ihrem eigenen Sinn in den Blick gekommen ist, wo sie als bloßes Kulturphänomen genommen wird. Diesem Anspruch der Kunst werden viel eher die gerecht, die einen Gegensatz wahrnehmen zwischen Kunst und Theologie. Wer Bilder aus der Kirche verbannen will, rechnet noch damit, daß Kunst mehr ist als Dekor und Gebrauchsartikel.

Und er rechnet auch damit, daß Kirche und Theologie auch selbst einen Anspruch erheben und erheben müssen, der es nicht zuläßt, beliebige Artikulationsformen zu gebrauchen. Auch von hier aus kann die Klage über das ästhetische Defizit von Theologie und Kirche mit einer fragwürdigen Strategie der Reduktion verbunden sein; die Forderung nach der Schließung des Grabens zwischen Kirche und Kunst ist dann die Konsequenz daraus, daß man sich eine Kirche wünscht, die sich möglichst bruchlos in die gegenwärtige Kultur einfügt. Die Argumente, die für eine solche Verbindung von Kirche und Ästhetik angeführt werden, sind dann ebendieses, wenn eine Techno-Nacht in einer Kirche durchgeführt werden soll, als ob es da nicht vor allen möglicherweise theologischen Bedenken allein schon fundamentale ästhetische Unterschiede gäbe.

So ist die Behauptung, daß der Protestantismus mit den Bildern seine spezifischen Schwierigkeiten habe, noch einmal zu durchdenken und zwar so-

wohl was ihre diagnostische als auch ihre therapeutische Seite anbelangt. Ist es denn so selbstverständlich, daß die dargestellten Spannungen zwischen Theologie und Kunst aufgehoben werden müßten? Sind sie vielleicht gerade nicht der Ausdruck einer Haltung, die ihre Zeit nicht verstanden hat, sondern vielmehr in der Sache selbst begründet, und zwar in der Sache der Kunst ebenso wie in der der Theologie?

Kunst in den Kirchen

Es stellt sich aber auch die Frage, ob das mit der Kunstfremdheit von Theologie und Kirche einfach stimmt. Spielt nicht vielmehr die Kunst in den Kirchen eine wichtige und nahezu selbstverständliche Rolle? An der Kirchenmusik ist das jedenfalls offenkundig und auch im Kirchenbau und der Gestaltung der Kirchenräume ist die Behauptung einer generellen Distanzierung der Kirche von der Kunst nicht zu halten, auch wenn man die ästhetische Qualität und Auswahl sicher oft kritisch befragen muß. Und das neue bayerische Evangelische Gesangbuch enthält nun eine ganze Reihe sehr sorgfältig ausgewählter Bilder von kaum bestreitbarem Rang.

So erscheint die Diagnose von der Kunstfremdheit der christlichen Tradition als einigermaßen ungenau. Die Dinge liegen auch hier komplizierter, als es der Verweis auf den Topos von der „Kirche des Wortes“ nahelegt. Bekanntlich findet sich im Katechismus Luthers das alttestamentliche Verbot der Bildnisse katholischer Tradition folgend im Dekalog eben nicht, was ja auch zu gewissen Schwierigkeiten in der Zählung der Gebote führt. Und wenn man demgegenüber auf die reformierte Tradition verweist, für die das Bilderverbot von großer Bedeutung ist, so ist dann doch auch an die Kirchen der Orthodoxie zu denken, die dieses Verbot eben auch ausdrücklich tradieren: Die Kirchen des christlichen Ostens können aber wohl kaum als bilderfeindlich etikettiert werden. Hier kann das 2. Gebot geradezu zum Anlaß für die Begründung der Ikonenverehrung werden.⁶

Kirche und Avantgarde

So muß schon präziser gefragt werden, welche Kunst denn auf Widerstand

in den Kirchen stößt. Summarisch läßt sich sagen, daß es nicht die Kunst allgemein ist, mit der Theologie und Kirche Schwierigkeiten haben, sondern eben bezeichnenderweise Werke der ästhetischen Moderne: Werke, die sich nicht einfügen in die gewohnten Weisen der Wahrnehmung, die sich sperren gegen den Kunstgenuß. Daß es aber die Moderne in den Kirchen schwer hat, ist allerdings in soziologischer Perspektive kein spezifisches Problem der Kirchen: Das geht auch in anderen öffentlichen Räumen nicht anders. Der Sturm, der gelegentlich in den Gemeinden gegen Avantgarde im Kirchenraum entsteht, ist möglicherweise nicht nur sachlich angemessener als das desinteressierte Akzeptieren, sondern auch Ausdruck dafür, daß es hier demokratischer zugeht: In den Behörden wird statt eines Sturms allenfalls ein Tuscheln bemerkbar sein, wenn die Aufstellung einer Plastik verfügt wurde, um den obligatorischen Anteil der Bausumme für „Kunst am Bau“ aufzuwenden.

So deutet selbst der Widerstand gegen die ästhetische Avantgarde auf deren eigenen Anspruch: Sie sperrt sich gegen einen unmittelbaren Gebrauch, der sie als Dekoration hinnimmt und damit neutralisiert. Erst in der Transformation des ästhetischen Schocks ins Dekorative ist Moderne als Gebrauchsgegenstand verwertbar. Gerade die Kirchen sind aber demgegenüber die Orte, an denen die Moderne außerhalb des Kunstbetriebs ihre Autonomie leben könnte: im Gegensatz zu Verwaltungsgebäuden und Schalterhallen erregt die Präsenz von moderner Kunst in den Kirchen Aufmerksamkeit. So kann in den Kirchen noch in der Abwehr etwas von dem Rezeptionshaltung sichtbar werden, dessen ästhetische Moderne bedarf: Zur ästhetischen Erfahrung gehört unabdingbar, daß man sich einläßt auf das Kunstwerk und sich von ihm berühren und bewegen läßt. Von dieser Haltung ist im Zurückschrecken vor der ästhetischen Moderne noch mehr enthalten als in der Nivellierung, die in überlegener Gleichgültigkeit den Wahrheitsanspruch des Kunstwerks negiert. Hier ist auch der Grund zu finden für die immer wieder durch Steigerung der ästhetischen Mittel unternommenen Versuch, die Gleichgültigkeit zu durchbrechen im ästhetischen Skandalon. Freilich muß dieses Skanda-

Ion nicht immer sich im Skandal äußern - die Sucht nach dem Skandal ist spätestens seit dem Moment selbst konventionell, da er bewußt inszeniert und so zum Teil des Spektakels selbst wurde. Das Skandalon der Kunst ist vielmehr gerade auch im Unaufdringlichen des authentischen Kunstwerkes gegeben, und eben darum muß es der theologischen Reflexion auf die Kunst gehen.

Die Schwierigkeiten von Theologie und Kirche mit der ästhetischen Moderne lassen sich so verstehen nicht als Ausdruck einer allgemeinen Bilder- und Kunstfremdheit, sondern als Konsequenz einer gesellschaftlich durchschnittlichen Haltung, die die Kunst solange schätzt und fördert, wie sie sich einfügt in das allgemein Akzeptierte und Bekannte, dem es den Schein des Höheren gibt. Gerade das aber muß der Theologie zu denken geben, und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen steht hier die Wahrhaftigkeit von Theologie und Kirche in Frage, wenn die bevorzugten Ausdrucksformen gerade darum bevorzugt werden, weil sie konventionell sind und unanstößig. Es geht aber auch um das Zentrum aller theologischen Arbeit: Ist nicht die Verkündigung des Evangeliums notwendig auf ein Skandalon bezogen, auf den Durchbruch durch das, was einer immer schon weiß? Ist noch vom Evangelium die Rede, wenn es sich einfach einfügt in den üblichen Ablauf der Dinge und allenfalls zur Überhöhung dieses Ablaufs dient?

Die Spannung von Theologie und ästhetischer Moderne kann so ein Problem anzeigen, das viel tiefer liegt als das eines relativ durchschnittlichen Banausentums. Ich möchte dem weiter nachgehen am Leitfaden einer Überlegung des 1982 verstorbenen Religionsphilosophen Georg Picht, der Ihnen vielleicht durch sein Engagement in der Bildungstheorie und Bildungspolitik bekannt ist. Dieser Gedanke Pichts beschäftigt mich seit langem, weil er mir von einer kaum abzuschätzenden Reichweite zu sein scheint für die Selbstreflexion der Theologie, aber auch für das Verständnis unserer Gegenwart. Ich will darum diesen Gedanken auf das Verhältnis von Theologie und ästhetischer Moderne hin auslegen. Ich zitiere aus seiner Vorlesung mit dem Titel „Kunst und Mythos“:

„Wenn das Evangelium aus Theologie und Kirche entschwindet, muß es von 'Gottlosen' verkündet werden, auch wenn sie gar nicht wissen, was sie sagen. Die Frage nach der Wirklichkeit von Kunst und Mythos ist also mit der Frage nach dem unaufhebbaren Widerspruch des Evangeliums zu Kunst und Mythos unlösbar verkoppelt.“

Glaubensgehalte der Kunst

Ich will zunächst der eigentümlichen Dialektik nachgehen, die Picht vor Augen führt. Zunächst ist die Situation von ihm so bestimmt, daß das Evangelium in Theologie und Kirche nicht mehr zur Erscheinung kommt. Kurz zuvor sagt er noch drastischer: „Die Gehalte des Glaubens sind wegen der Blindheit seiner Diener aus dem Bereich von Theologie und Kirche emigriert. Man muß ihnen ins Exil nachfolgen, wenn man sie heute wieder entdecken will.“⁸ Auch wenn das eine Überspitzung ist - und ich muß noch zeigen, daß es eine Überspitzung ist, weil das gerade mit unserem Thema zu tun hat -, schärft es doch den Blick dafür, daß die Theologie nicht einfach im Besitz des Glaubens ist, sondern ihm immer aufs Neue nachforschen muß. Aber dieses Nachforschen findet zentrale Gehalte des Glaubens nach Pichts Urteil nun gerade nicht im Raum der Kirche, sondern in der Kunst. Warum der Glaube aus der Kirche ausgewandert ist: darüber läßt sich Picht nicht weiter aus; er gibt nur den Hinweis auf das Programm der „Entmythologisierung“, wobei er freilich nicht Rudolf Bultmann selbst nennt und wohl auch nicht auf ihn abzielt. Picht macht vielmehr einen solchen Gebrauch des Programms der „Entmythologisierung“ namhaft, der sie „als bequemes Instrument betrachtet, um die Botschaft des Evangeliums von allem zu befreien, was der Mentalität des modernen Intellektuellen beschwerlich werden könnte.“⁹ Das, was in dieser Version der „Entmythologisierung“ beiseite geräumt wird, ist aber nach Pichts Urteil nicht eine überholte spätantike Einkleidung des Evangeliums, sondern das Evangelium selbst, zumindest in zentralen Gehalten.

Welches diese Gehalte sind, davon spricht Picht nicht. Ich will sie nun auch nicht unmittelbar zu nennen versuchen, sondern mich mit Picht auf den Weg in

die Fremde machen, dorthin, wo er sie wahrnehmen will: nämlich in der Kunst, genauer in der ästhetischen Moderne. Das führt dann zu der paradoxen Behauptung, daß die „Gottlosen“ das Evangelium verkünden. Picht spricht von den „Gottlosen“ in Anführungszeichen; ich deute das so, daß die Künstler, die Picht nennt, sich selbst vielleicht für gottlos halten, dabei aber letztlich ohne es zu wissen, Gottes Wort zur Sprache bringen. Paradox ist diese Behauptung, weil Picht gerade nicht von solchen Kunstwerken spricht, die mehr oder minder explizit religiöse Motive und Gehalte aufweisen. Diese Behauptung geht vielmehr auf die ästhetische Moderne im ganzen, also gerade auch da, wo diese Kunst eben nichts anderes sein will als autonome Kunst.¹⁰

Evangelium und Erfahrung

Wie aber kann diese Kunst das Evangelium verkünden, ohne daß sie ausdrücklich davon spricht? Hier ist nun der Grund dafür, warum ich Pichts Formulierung eben eine „Überspitzung“ nannte. Daß hier das Evangelium laut wird, das kann nur der sagen, der es schon zumindest in einer Ahnung kennt und nun in der Kunst wiedererkennt. Und dazu braucht es eben der expliziten Verkündigung des Evangeliums, dazu braucht es also die Kirche. Man könnte also Pichts Überlegung so paraphrasieren: Die Kirche verkündet das Evangelium explizit, in dem sie das Wort Gottes tradiert und auslegt; aber dies geschieht weithin in einer Weise, daß dabei gar nicht mehr erfahrbar wird, was das Evangelium besagt. Dazu braucht es die Kunst. Und die Kunst weiß nicht, daß das, was in ihr erfahrbar wird, in Wahrheit das Evangelium ist. Um dieses Evangelium wiederum in der Kunst entdecken zu können, bedarf es der Theologie. So sind Kunst und Theologie notwendig aufeinander verwiesen. Das kann nun freilich nicht heißen, daß die Wahrheit der Kunst erst in der theologischen Interpretation zur Sprache kommt, daß die Kunst quasi unvollständig wäre ohne diese Entschlüsselung. Auf diese Weise wäre das nur eine theologische Reproduktion der Ästhetik Hegels, die der Kunst zunächst eine unvergleichliche Bedeutung zuschreibt, um sie dann wieder der Philosophie

unterzuordnen und zu einer überwundenen Gestalt in der Geschichte des Geistes zu erklären. Demgegenüber ist festzuhalten, daß das, was die Kunst sagt, eben nur von der Kunst gesagt werden kann und darum auch alle Versuche einer Interpretation immer wieder überbietet. Die Aufgabe der Theologie kann es darum nicht sein, die Gehalte der Kunst zu übertragen in die begriffliche Explikation; es ist vielmehr die theologische Aufgabe, das an der Kunst wahrzunehmen und zu formulieren, was sie in ihrer Sprache auszusprechen vermag und darüber hinaus zu derjenigen Erfahrung von Kunst anzuleiten, in der die Momente des Evangeliums spürbar werden, die sich der begrifflichen Artikulation entziehen und nur in der Kunst erfahren werden können.

Wie kann nun überhaupt die Behauptung gerechtfertigt werden, in der Kunst komme das Evangelium zur Erscheinung? Eine sachgemäße Antwort auf diese Frage muß der Versuchung widerstehen, nun doch wenigstens implizite religiöse Gehalte der Kunstwerke auszumachen. Ein solches Unterfangen scheitert schon daran, daß zwar überraschend viele Werke zeitgenössischer Kunst religiöse Themen bearbeiten und Motive aufweisen, die der Tradition des Glaubens zugehören; solche Rezeption der Glaubensstradition bestimmt die ästhetische Moderne aber keineswegs durchgängig. Soll der Blick also nicht begrenzt werden auf religiöse Kunst auch in einem weiten Sinne, so ist die Berührung mit dem Thema der Theologie nicht im Sujet der Werke und einzelnen Zügen zu suchen, sondern in dem, was sie als Kunstwerke bestimmt. Um es zuzuspitzen: Nicht das Theologische an der Kunst ist für die von mir verfolgte Fragestellung wesentlich, sondern das spezifisch Künstlerische.

Die theologische Bedeutung der ästhetischen Moderne

Damit ist die Bedeutung der Beschäftigung mit religiöser Kunst keineswegs gemindert; die theologische Reflexion dieser gleichsam indirekten Thematisierung des Glaubens ist zweifellos eine lohnende Aufgabe. Sie hat darüber hinaus den Vorzug, daß in diesen Werken das Gesprächsangebot an die Theologie von den Künstlern selbst kommt.

Theologie braucht die Auseinandersetzung mit den neuartigen und veränderten Artikulationsformen des Glaubens, wie sie in solchen Werken gegeben sind. Aber ich will mich ein wenig weiter auf ungesicherten Boden wagen und nach der theologischen Bedeutung der ästhetischen Moderne insgesamt fragen. Dabei stellt sich freilich sofort das Problem, ob den beim ästhetischen Stand der Dinge überhaupt im Singular von „Kunst“ und „Moderne“ gesprochen werden kann. Wenn ich recht sehe, ist damit ein Grundproblem der gegenwärtigen Ästhetik verbunden: es besteht nämlich keineswegs Einigkeit darüber, was den nun genau der Gegenstand der Ästhetik sei und welche Kriterien diesem Gegenstand angemessen sein können. Wenn in den letzten Jahren von einer Konjunktur der Ästhetik gesprochen werden kann, so fällt das doch in eine Zeit, in der immer weniger deutlich zu sein scheint, was das Ästhetische denn eigentlich ist. Das ist nicht zuletzt in den Entwicklungen der ästhetischen Moderne selbst begründet, die die überkommenen Vorstellungen von Kunst selbst zum Gegenstand ästhetischer Auseinandersetzung machte und dabei nahezu alle Kriterien und Definitionen von Kunst zerbrach. Das reicht bis hin zu dem eingangs genannten Protest mancher Kunstbewegungen gegen die Sonderstellung der Kunst überhaupt, wie sie nicht nur in den klassischen Avantgardebewegungen vorliegen.¹¹ Die Konsequenz für die Ästhetik ist die, daß sie jeweils für bestimmte Kunstwerke und Kunstrichtungen erhellend und aussagekräftig sind, aber an den Werken, die dem jeweiligen Modell nicht folgen, weitgehend vorbeigehen; eines der bekanntesten und offensichtlichsten Beispiele dafür ist Adornos „Philosophie der neuen Musik“.¹²

Kann man mit einer solch begrenzten Reichweite der ästhetischen Entwürfe meist recht gut leben, wenn man eben gar nicht den Anspruch erheben will, damit alles zu erfassen, was Kunst ist, so will ich doch allgemeiner ansetzen auch um den Preis einer geringeren Bestimmtheit im Einzelnen. Diese Allgemeinheit ist dann legitim, wenn von hier aus dann auch der Blick auf das einzelne Kunstwerk profitiert. Mir scheint in der ganzen Verschiedenheit der ästhetischen Moderne doch ein ge-

meinsamer Zug vorzuliegen, daß sich nämlich die Kunstwerke der Moderne in charakteristischer Weise eben wiederum auf Kunst beziehen. Es ist geradezu ein Kriterium der ästhetischen Moderne, daß die Kunstwerke fortschreitend nicht mehr für sich allein bestehen, sondern daß sie verweisen auf andere Werke und das Geschehen von Kunst insgesamt. Das, was in den Werken zur Erscheinung kommt, ist nicht mehr die in sich ruhende Darstellung einer vorgestellten Wirklichkeit, sondern bewußt Ausschnitt, relative Sichtweise - ein Moment im Zusammenhang von Kunst.¹³ Man kann das vielleicht als eine zweite, neue und für die ästhetische Moderne spezifische Gestalt des Reflexivwerdens von Kunst verstehen: Das Kunstwerk der Moderne hat aufgehört, absolut sein zu wollen. Das geschieht zum einen implizit in den Werken, die nichts sein wollen als eben dieses Werk, ein gültiges Musikstück oder ein gelungenes Bild, und eben nicht die Darstellung des Idealen und Absoluten. Das geschieht zum anderen ganz ausdrücklich in den Kunstwerken und Bewegungen, die die Absolutheitsansprüche der klassischen und romantischen Kunst offen angreifen und dementieren.

Das Absolute und die Kunst

Ich komme noch einmal zurück auf Georg Picht, der gerade dieses Kennzeichen der ästhetischen Moderne im Blick hat, wenn er davon spricht, daß in der Kunst das Evangelium zur Erscheinung kommt, das aus der Kirche und der Theologie verdrängt wurde. Denn Theologie und Kirche stehen ja allemal in der Versuchung, das Absolute so zu präsentieren, als sei es einfach da, als bedeute das Evangelium nicht immer neu die Durchbrechung dessen, was wir als das Unbedingte, als die Versöhnung und die Erlösung denken und vergegenwärtigen. Dann wird diese Wirklichkeit, wie sie sich präsentieren läßt, undurchlässig gemacht für die Wahrheit Gottes; und auch die ideale Überhöhung des Empirischen in der absoluten Kunst ist eine solches Abriegeln gegen die Zukunft Gottes. Darum ist für Picht der Widerstand gegen die Absolutheit der Kunst, wie sie die ästhetische Moderne bestimmt, Ausdruck des Evangeliums auch dort, wo man sich dessen gar nicht

inne wird, daß hier die Stelle freigehalten wird, an der die Zukunft Gottes einbrechen kann. Im Anschluß an eine Formulierung Adornos gesagt: An der ästhetischen Moderne wird leibhaftig erfahrbar, das das, was ist, nicht alles ist.¹⁴ Hier koinzidiert, wie Adorno gezeigt hat, die ästhetische Moderne mit dem alttestamentlichen Bilderverbot, gerade indem sie Bilder hervorbringt, die nicht mehr sein wollen als Bilder. Das ist übrigens auch der Grund dafür, warum in der orthodoxen Theologie gerade vom Bilderverbot aus eine Theologie der Ikonen entwickelt werden konnte: Ikonen sind eben nicht die Vergegenwärtigung des Absoluten, sondern eschatologische Bilder. Sie verweisen in ihrer sichtbaren Gestalt auf die Wirklichkeit Gottes, die den Augen, aber auch dem Denken und der Sprache sich entzieht.¹⁵ Darauf will ich noch zurückkommen.

Der „Inhalt“ eines Kunstwerks

Zunächst bleibe ich aber noch in der Wahrnehmung der ästhetischen Moderne als eines Geschehens, dessen theologische Relevanz gerade darin zum Ausdruck kommt, daß es sich eben um Kunst handelt, unabhängig von dem jeweiligen Gegenstand. Nach den Erfahrungen der Abstraktion ist der „Inhalt“ eines Kunstwerkes nicht länger mit seinem Sujet zu identifizieren. Die abstrakte Kunst hat damit den Blick auf Kunst überhaupt verändert; wir haben gelernt, daß es auch in der älteren Kunst gerade nicht schon die Gegenstände sind, die ihre Bedeutung und ihren Sinn ausmachen. Und es ist auch nicht einfach die virtuose Beherrschung der künstlerischen Mittel, die das Gewicht eines Kunstwerks bestimmen. Gültige Kunstwerke sind vielmehr daran zu erkennen, daß sie im emphatischen Sinn Erfahrung allererst eröffnen, daß sie die Stereotypen des Gewohnten durchbrechen. Hier liegt dann auch der eigentliche Skandal der Widerstands gegen ästhetische Moderne in der Kirche: Nicht darin, daß die Bilder Anstoß erregen, sondern daß offenbar wenig Bereitschaft dafür vorhanden ist, sich auf das Nicht-Beliebige und das Nicht-Konventionelle einzulassen.

Ist somit die ästhetische Erfahrung selbst zentraler Gegenstand der ästheti-

schen Moderne, so geht das noch einmal hinaus über das bedeutsame pädagogische Moment, daß die Fähigkeit zu authentischer Erfahrung in einer Welt, die von vorgefertigten und standardisierten Bildern erfüllt ist, an der Kunst neu eingeübt und vertieft werden kann.¹⁶ In der Sehnsucht nach authentischer Erfahrung manifestiert sich darüber hinaus auch die Sehnsucht nach einem Leben, in dem diese Erfahrung nicht mehr kontrafaktischer Durchbruch durch die Beschädigungen der Welt und der eigenen Subjektivität sind.¹⁷ Der Kern der ästhetischen Erfahrung in der künstlerischen Produktivität wie in der Rezeption eines gültigen Kunstwerks ist nicht ohne die Sehnsucht nach einem heilvollen Leben. Das hat Hans Julius Schneider sehr treffend formuliert: „Das Gelingen der künstlerischen Handlung, das, wie Bacon sagt, „Sich-Ereignen“ des Gemäldes, kann also, unabhängig von allen Inhalten oder gar ihnen zum Trotz, genommen werden als Artikulation des Bedürfnisses nach einem entsprechend sich ereignenden Leben.“¹⁸

Bilder des Unsichtbaren

Hier ist der Punkt erreicht, an dem ich in theologischer Bedeutung sagen kann, daß die ästhetische Moderne Bilder des Unsichtbaren hervorbringt. Sie tut dies zum einen damit, daß sie durch ihr bloßes Dasein die Augen öffnen dafür, daß die Welt nicht im Sichtbaren aufgeht, daß sie mehr ist als das Empirische und Handhabbare. Bilder des Unsichtbaren sind die Werke der ästhetischen Moderne zum anderen darin, daß an ihnen die Konturen eines reicheren und heilsameren Lebens erfahrbar werden, sei es im Protest gegen das Leiden oder in der immer wieder auch gebrochenen und darin wahrhaftigen Ahnung des Glücks.

Im Titel meines Vortrags „Bilder des Unsichtbaren“ habe ich mir zunutze gemacht, daß in der deutschen Sprache der Genitiv des Neutrums und des Maskulinums gleichlautet. Beides hat seine theologischen Implikationen. Das Neutrum spielt an auf den ersten Satz des Nizänischen Bekenntnisses, der lautet: „Wir glauben an den einen Gott, den Vater, den Allmächtigen, der alles geschaffen hat, Himmel und Erde, die sichtbare und die unsichtbare Welt.“ An der ästhetischen Moderne kann die

Theologie wieder zu buchstabieren lernen, was es heißt, von der unsichtbaren Welt zu sprechen, auf eine Weise, die sie nicht einfach hereinholt in die Sichtbare, die das Geheimnis Gottes nicht einfach unausgesprochen läßt, aber auch nicht auf das reduziert, was wir im Denken zu ergreifen vermögen. Der Satz des Bekenntnisses greift wiederum Kolosser 1,16 auf; in Vers 15 findet sich aber auch das Maskulinum: Christus „ist das Ebenbild des unsichtbaren Gottes, der Erstgeborene vor aller Schöpfung.“

Bekenntnis, Theologie und Moderne

Von hier aus möchte ich einige knappe Überlegungen anstellen zu den Konsequenzen dieses Christusbekenntnisses für das Verhältnis von Theologie und ästhetischer Moderne. Wenn dieses Bekenntnis nach meiner Überzeugung für jede theologische Ästhetik fundamental sein muß, so kann das nach dem bisher Dargelegten gerade nicht heißen, daß die theologische Bedeutung der ästhetischen Moderne in ausdrücklichen oder impliziten Christusdarstellungen zu finden wäre, so fruchtbar deren Reflexion für die Theologie auch ist. Ich will das so formulieren: Bilder des Unsichtbaren sind nicht unmittelbar Bilder Christi, sondern vielmehr die Bilder, die in Christus ermöglicht sind. Diese Bilder sind durch das Ebenbild Gottes in Christus ermöglicht, auch wenn in ihren Gegenständen und ihren Intentionen dieser Bezug nicht unmittelbar zu erkennen ist. Und wo dieser Bezug vorhanden ist, da ist er nicht selbst schon die theologische Bedeutung, sondern freilich die Hilfe seiner Wahrnehmung. Ich will das zusammenfassend an einem Beispiel erläutern. Wer die Musik des amerikanischen Saxophonisten Charles Gayle, der in den Titeln seiner Stücke massiv christliche Termini gebraucht, auch wiederholt anhört, wird in der Musik diesen Bezug auf die Sprache des Glaubens nicht selbst ausdrücklich wahrnehmen können. Die Stücke sind ohne Text; und es ist auch vorstellbar, daß sie abstrakte Titel oder auch gar keine tragen, wie auch zu vermuten ist, daß diese Titel erst nachträglich freien Improvisationen zugeordnet werden. Ist damit der Bezug auf die christliche Verkündigung nur zufällig und allenfalls in der Absicht des Künstlers gegeben?

Dann wäre er für die spezifisch ästhetische Erfahrung irrelevant.

Gerade an solcher Kunst wird aber sichtbar, daß das autonome Kunstwerk in seinem ästhetischen Gehalt aber nur scheinbar deswegen theologisch ambivalent bleibt¹⁹, weil von ihm zwar keine explizite Sprache der Verkündigung erwartet werden kann, die - von wenigen Ausnahmen abgesehen - seinen ästhetischen Rang zerstören würde. Der theologische Gehalt, der im einzelnen Werk in der ästhetischen Erfahrung sich erschließt, ist vielmehr in ihrem ästhetischen Charakter gegeben; dieser Gehalt läßt sich aber theologisch dann wieder im Blick auf den Christus formulieren. Die Wahrheit,

die in Christus zur Offenbarung kommt, ist eben nicht der Welt einfach jenseitig, sondern die Wahrheit dieser Welt, die in der Erfahrung immer wieder durchbrechen vermag durch die Verhärtungen des Selbstverständlichen.²⁰ In solchen Momenten, für die die Erfahrung authentischer Kunst stehen kann, wird die sichtbare Welt durchsichtig für die Gegenwart Gottes, die die Welt verändert und so allererst zu sich bringt. Kunstwerke sind Bilder des Unsichtbaren, weil sie eine Wirklichkeit leibhaftig erfahren lassen, die nicht aufgeht im Feststellbaren und in dem, was Menschen hervorbringen: hier erweisen sich die Erfahrung des Naturschönen und der Kunst einander ebenbürtig, gerade weil solche Schönheit die Konventionen des Schönen negieren. Kunstwerke sind Bilder des Unsichtbaren, weil in ihnen die Sinnlichkeit selbst zum Ort wird, an dem die verborgene Wahrheit Gottes sich ereignet. Sie zeigen die Sehnsucht nach einem erfüllten Leben und bieten seine wie immer gebrochene Ahnung. Damit sprechen sie durch ihre ästhetische Form von einer Welt, die kein blinder Mechanismus und kein waltendes Schicksal ist, sondern in aller Vorläufigkeit erfahren werden kann als die gute Schöpfung Gottes. Die ästhetische Moderne protestiert gegen die religiöse Überhöhung einer gebrochenen Welt und eröffnet so die Wahrnehmung der Spuren der Liebe Gottes zu dieser Welt und der Hoffnung auf ihre Verwandlung

Anmerkungen

1 Antrittsvorlesung an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth am 17.07.1996.

2 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft; mit einem Nachwort von Ralph Rainer Wuthenow, 1. Auflage Frankfurt/M. 1982, 248 (Nr. 358).

3 Eine bedeutsame Ausnahme ist auch hier Karl Barth, der sich um ein genuin theologisches Verständnis der Kunst bemüht. Barths Überlegungen sind zwar meist um eine theologische Würdigung der Musik Mozarts zentriert, erweisen sich aber auch darüber hinaus gerade für ein Verständnis der ästhetischen Moderne als weiterführend, wenn er die Kunst in eschatologischer Perspektive wahrnehmen will; vgl. dazu etwa Karl Barth: Ethik II. Vorlesung Münster, Wintersemester 1928/29, wiederholt in Bonn Wintersemester 1930/31; (Gesamtausgabe 11,1,2) hg. von Dietrich Braun, Zürich 1978, 437.

4 Hermann Timm: Das ästhetische Jahrzehnt. Zur Postmodernisierung der Religion; Gütersloh 1990.

5 Vgl. die nur scheinbar sehr zurückhaltende Begründung des theologischen Interesses an der Kunst bei Walter Lesch: Autonomie der Kunst und Theologie der Kultur. Zugänge zum theologischen Interesse an Kunst und Kultur; in: Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst, hg. von Walter Lesch, Darmstadt 1994, 1-23. 3: „Theologie ist also eine Universität in der Universität, ein Studium universale, das mit einem breiten Spektrum von Kulturwissenschaften vertraut macht und insofern eine generalistische Kompetenz fördert, die für die kirchliche Praxis zweifellos von Nutzen ist. Warum sollte also nicht auch die Kunst in diesem universalen Wissenschafts- und Kulturbetrieb Berücksichtigung finden?“

6 Karl Christian Felmy: Orthodoxe Theologie. Eine Einführung; Darmstadt 1990, 66, Anm. 29.

7 Georg Picht: Kunst und Mythos; mit einer Einführung von Carl Friedrich von Weizsäcker (Vorlesungen und Schriften) hg. von Constanze Eisenbart in Zusammenarbeit mit Enno Rudolph, 2. Auflage Stuttgart 1987, 10.

8 A.a.O. 9f.

9 A.a.O. 9.

10 Picht formuliert sogar, daß die „moderne Kunst nur von ihren theologischen Ursprüngen her zu verstehen“ sei; a.a.O. 11.

11 Vgl. dazu Peter Bürger: Theorie der Avantgarde. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage; 4. Auflage Frankfurt/M. 1982.

12 Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik; 1. Auflage Frankfurt/M. 1978.

13 Daß ein Objekt nur dadurch zum Kunstwerk wird, daß es sich auf Kunst bezieht und im Kontext von Kunst wahrgenommen wird, zeigt Arthur C. Danto: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst; übersetzt von Max Losser (The Transfiguration of a Common Place),

1. Auflage Frankfurt/M. 1984.

14 Vgl. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik; 1. Auflage Frankfurt/M. 1975, 391: „Nur wenn, was ist, sich ändern läßt, ist das, was ist, nicht alles.“

15 Zur Theologie der Ikonen vgl. Felmy, a.a.O. 65-82.

16 Darauf deuten ja schon Adornos Überlegungen zum Mimetischen: Mimetisch ist nicht mehr der Gegenstand, sondern der Ausdruck eines bestimmten Verhältnisses zum Bild, in dem sich die autonome Subjektivität des Scheins ihrer Autonomie begibt; Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie; hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 1. Auflage Frankfurt/M. 1973, passim.

17 Vgl. dazu Franz Koppe: Kunst und Bedürfnis. Ein Ansatz zur sprachkritischen Wiederaufnahme systematischer Ästhetik; in: Kolloquium Kunst und Philosophie. Bd.1: Ästhetische Erfahrung, hg. von Willi Oelmüller, Paderborn 1981, 74-93, 85f.: „In mythisch geschlossenen Weltbildern konnte ästhetische Schönheit Totalitätscharakter haben: „schön“ war hier mithin die paradigmatische Vergegenwärtigung einer - trotz aller Widrigkeiten und Widersprüche - doch im Wesentlichen, im Grunde und im Ganzen „heilen“ Welt (bei den Griechen wie bei den Christen).“ Gerade weil die Bemerkung, daß die Welt den Christen letztlich eine „heile“ sei, theologisch in bezeichnender Weise falsch ist - wiewohl ihr ein gewisses historisches Recht nicht ganz abzusprechen ist können die Konsequenzen, die Koppe zieht, für ein theologisches Verständnis der ästhetischen Moderne hilfreich sein: „Moderne Kunst dagegen bezweifelt oder verneint nun aber gerade daß Totalitätsparadigmen ohne Verfälschung möglich sind, nehmen sie doch auf die unheile Welt als auf eine heile Bezug. Sie kann aber noch unter entschiedener Negierung mythisch verbürgter Totalität aspekthaft eine gegenwirkliche Totalität evolvieren (zum Beispiel in Randfiktionen innovativer Dingpoesie), die ihren ‚schönen Schein‘ bewußt als solchen, als Schein, ausweist, worauf es Adorno in seiner Ästhetik ankommt. Und selbst provozierend häßliche Kunst behält jene aspekthaft kontrafaktische Evokationskraft zumindest in ihrer ‚formalen Stimmigkeit‘, und sei es in der ihrerseits noch vernehmlich kontingenzbrechenden Form literarischen Stammeins. In diesem Sinn behält sie auch einen Rest, eine Ahnung spröder Schönheit.“ (a.a.O. 86).

18 Hans Julius Schneider: Die Leibhaftigkeit ästhetischer Erfahrung. Ein Hinweis auf John Dewey und Francis Bacon; in: Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen, hg. von Franz Koppe, 1. Auflage Frankfurt/M. 1991, 104-108. 108.

19 Hier spiegelt sich die Problematik, die im Streit um die Bilderverehrung immer wieder angeführt wurde. So heißt es schon

in den „Libri Carolini“, die die Ablehnung der Bilderverehrung durch Kaiser Karl begründeten: „Einem Bilderverehrer werden Bilder ohne Aufschriften mit der Darstellung zweier schöner Frauen gezeigt. Er lehnt beide unbezeichneten Bilder ab. Man macht ihn jedoch darauf aufmerksam, daß das eine die Madonna darstellte und er es nicht verachten dürfe, während das andere die Venus darstellt. Verwirrt, da beide Bilder einander gleichen, wendet er sich nun an den Maler selbst und fragt ihn, welche der beiden Frauen die Madonna und welche die Venus sei. Weil nun das eine Bild die Bezeichnung der Gottesgebärerin trägt, wird es aufgerichtet, geehrt und geküßt; das andere aber wird,

weil es den Namen der Venus, der Mutter des flüchtigen Äneas, trägt, weggeworfen, beschimpft und verflucht. Dabei sind beide Bilder gleich an Gestalt, gleich an Farbe, aus demselben Stoff; nur die Bezeichnung ist verschieden“ (Libri Carolini. IV 16, zitiert nach Julius von Schlosser, Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien 1892, S.307f. Nr. 887; wiederum zitiert nach Werner Hofmann: Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion; in: Luther und die Folgen für die Kunst. [Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle (10.11.83 - 8.1.84)], hg. von Werner Hofmann München 1983, 23-71). Die Frage ist berechtigt: Was macht solche Bilder zu

legitimen Objekten der Verehrung: Der Gegenstand, der Titel oder sein Kontext in der liturgischen Praxis?

20 Im schöpfungstheologischen Zusammenhang habe ich das durchzuführen versucht in Wolfgang Schoberth: Geschöpflichkeit in der Dialektik der Aufklärung. Zur Logik der Schöpfungstheologie bei Friedrich Christoph Oetinger und Johann Georg Hamann; <Evangelium und Ethik 3> Neukirchen-Vluyn 1994; hier begründe ich auch meine Überzeugung, daß Schöpfungstheologie gegenwärtig auf die Entfaltung einer theologischen Ästhetik verwiesen ist.

BERICHTE - HINWEISE

Sieben Orte und ein Tisch

war das Thema einer Kunstaktion in Frankfurt am Main, die am Büß- und Betttag, dem 20. November 1996, von der Evangelischen Kirche in Verbindung mit der Städtelschule veranstaltet wurde. Fünf der beteiligten Künstlerinnen und Künstler waren mit ihren Aktionen an verschiedenen Stellen der Stadt im Freien präsent: Ein Altartisch aus Holz in der Großmarkthalle (Phillip Zaiser), eine Installation mit Flaschen auf einem Bürgersteig (Tamara Grcic), Bilder mit Pin-up-Girls in Telefonzellen am Börsenplatz (Sabine Zimmermann), ein Informationsstand mit einer Vitrine und Hinweisen auf Spuren des Krieges (Karsten Bott) - alle Aktionen und Performances wollten nachdenklich machen und auf Anliegen des Büß- und Betttags hinweisen. Zwei Künstler schließlich hatten ihre Arbeiten für Kirchenräume vorgesehen: Eine Figur „Sack und Asche“ (Thaddäus Hüppi) wurde in der Katharinenkirche gezeigt. Schließlich war in der Heilig-Geist-Kirche, in der am Abend der abschließende Abendmahlsgottesdienst stattfand, eine lange Tafel mit Tageszeitungen gedeckt (Bernhard Härtter), über deren vielfältige Inhalte wiederum eine weiße Papierbahn gelegt war. An Konzept und Vorbereitung waren das Stadtkirchenpfarramt Museumsufer, die Evangelische Stadtakademie und der Beauftragte für Kunst und Kirche in der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau beteiligt.

Ka

Der nackte Heilige wurde gestohlen

Im Zusammenhang mit dem Abschied des katholischen Pfarrers aus der kleinen Eifelgemeinde Tondorf wurden in der dortigen Dorfkirche zwei neue Heiligenfiguren aufgestellt: Holzskulpturen von Edith Stein und Maximilian Kolbe, die beide Opfer des Nationalsozialismus waren und von der Kirche inzwischen kanonisiert wurden. Sie stammten von dem evangelischen Bildhauer Wolfgang Metzler, der in Tondorf wohnt. Metzler hatte Kolbe, der in Auschwitz stellvertretend für einen Familienvater in den Tod ging, nackt dargestellt und damit das totale menschliche Ausgeliefertsein zum Ausdruck gebracht. Der Pfarrgemeinderat hatte dies nach anfänglichen Bedenken akzeptiert. Nach der Enthüllung der Figuren beim Abschiedsgottesdienst des Pfarrers begann in den Leserbriefspalten der Lokalpresse ein heftiger Streit um den „nackten Mann von Tondorf“. Aus den umliegenden Orten kamen die heftigsten Angriffe gegen die „Geschmacksverirrung“, die „Nacktkultur in der Kirche“. Die Tondorfer ließen sich in ihrer Entscheidung nicht irre machen und standen zu ihrer nackten, ausgemergelten Heiligenfigur. Aber: eines Tages war sie gestohlen. Kunstraub? Oder eher: Tat rustikaler Bilderstürmer? — Eine Tondorferin meinte: Die Figur ist längst verbrannt. Sollte diese Vermutung stimmen, so wären der nachgebildete und der wirkliche Körper des Maximilian Kolbe auf die gleiche Weise

aus der Welt geschafft worden: in einem Ofen.

Nach dem Bericht von Klaus Schulte in der „Zeit“ vom 2. Februar 1996

Kleine Katastrophen

- so hieß der Titel der Ausstellung, die kürzlich vom Kunstverein Aalen in der Galerie im Alten Rathaus gezeigt wurde. Sie präsentierte die jüngsten Arbeiten des Holzbildhauers Andreas Welzenbach. Welzenbach, ehemaliger Balkenhol-Schüler an der Karlsruher Akademie und mehrfacher Kunstpreisträger, fasziniert sein Publikum mit Holzobjekten, die sich thematisch mit Katastrophen, Zerstörung, Tod und Schicksalsschlägen befassen. Seine Themen werden ihm täglich von den Medien ins Haus geliefert. Mit simplen, wirkungsvollen und überraschenden mechanischen Konstruktionen - aus dem Holzblock geschnitten - wird der Ausstellungsbesucher zum Spiel an einer zunächst undurchsichtigen Maschinerie animiert, bei dem dann die „Katastrophe“ ausgelöst wird. Welzenbach bringt damit das traditionelle Motiv des Totentanzes und der Vanitasdarstellungen in eine aktuelle und zeitgemäße Form. Trotz ihrer vordergründigen Verspieltheit enthalten seine Skulpturen ein verstecktes „memento mori“, das uns unverkrampft, geradezu spielerisch an die Tatsache des Todes erinnert.

Nach einem Bericht der Schwäbischen Post vom 17. Januar 1997