

Bild und Botschaft

Konvergenzen – Divergenzen

Unser Thema lautet: Bild und Botschaft, mit anderen Worten: Kunst und Religion, wobei der von mir anvisierte Begriff *Kunst* Architektur wie Malerei, Plastik wie Literatur und Musik umfaßt.

(1)

Aber fragen wir zuerst: WAS IST BOTSCHAFT?

Die einfache und doch tiefgründige Antwort des Christen lautet: Botschaft ist Wort Gottes an uns Menschen. Allgemeiner formuliert: Botschaft ist Nachricht über die Grundbefindlichkeiten des Seins – hinsichtlich der Fülle des Seins und deren letzt-hinnigen Personalität in einem Schöpfer, einem Erlöser, einem Heiliger, Botschaft ist außerdem Anweisung, wie der Mensch zu leben und zu handeln habe, wenn er jenen Grundbefindlichkeiten des Seins nicht zuwiderleben und zuwiderhandeln soll. So erfahren wir durch die biblische Botschaft, daß die Welt das Werk eines gütigen und weisen Gottes ist; daß der Mensch in seiner natürlichen Gebrechlichkeit der wirkenden Gnade dieses Gottes bedürftig ist. So erfahren wir, daß uns auch die eigene Liebesleistung nötig ist, um uns einzubinden, rückzubinden in die Ordnung des Seins. Botschaft macht uns also sichtbar, was WELT ist. Sie rollt die Frage auf nach der Natur des Menschen, sie setzt uns auf den Weg zum Sinn des Lebens. Sie duldet nicht, daß der Mensch seine Existenz nur in vitalen Abläufen konsumiert. Sie erzieht ihn zur Transzendenz, zur Überschreitung seines Ichs.

Und da haben wir schon das Feld ausgesteckt, auf dem Bild und Botschaft konvergieren, das Feld, auf dem Kunst und Religion einander berühren, einander auch konkurrieren. Auch Kunst setzt WELTBILD voraus. Unablässig fragt sie nach den Ordnungen des Seins. Unablässig stößt sie den Menschen auf die Frage zu, wo und unter welchen Bedingungen er sich befindet. Auch Kunst hat es mit den Grundbefindlichkeiten des Seins zu tun – auf ihre Weise. Auch sie läßt sich immer wieder, wenn auch oft in verhüllter Form, darauf ein, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden, ja, zu richten.

So hat sich Kunst in der Nachbarschaft der Religion eingerichtet. Lange Zeit hat es so ausgesehen, als sei sie deren Bedienstete. Es war eine lange, eine glückliche Zeit. Die Kunst – eine treue Magd des Glaubens: eine freundliche Vorstellung. Seit 200 Jahren scheint das Verhältnis gestört. Das begann allmählich, so scheint es, indem der Glaube die Kunst willfährig zu anderen Aufgaben entließ, weltlichen Aufgaben, politischen Aufgaben. So wurde das Band gelockert. Die treue Magd nahm Urlaub, immer wieder Urlaub. Eines Tages war es dann soweit, sie kündigte den Dienst. Nur dann und wann fand sie sich – aus alter Anhänglichkeit – gleichsam auf Stör zurück. Aber was da entstand, es muß leider gesagt werden, war vielfach ungenügend. Das Wichtige, Gewichtige, Wesentliche, das geschah (wie man so sagt) in der Welt, in der Zone des Säkularisierten, der außerkirchlichen, ja gegenkirchlichen Ideologie. Dort gab die Kunst ihr Bestes.

Nun freilich: Ihr Bestes. Aber es wurde langsam klar, daß sie sich selbst dabei nicht eben zum Allerbesten befand. Was ihr nie oder höchst selten unterlaufen war in den Jahrhunderten ihrer treuen Dienstbarkeit, das unterlief ihr jetzt nur zu oft: sie fühlte sich ratlos, beunruhigt, wie weglos verirrt. Sie begann sich selbst in Frage zu stellen. Sie suchte nach neuen Zwecken, sie bot sich auch neuen Herren an: dem Nationalismus, dem Sensualismus, dem Sozialismus, dem Faschismus, dem Kosmopolitismus. Bei keinem dieser Herren fand die Kunst einen dauerhaften Dienstplatz.

Ein Angebot jagte das andere, eine Kündigung die andere. Heute haben wir in allen Ländern den Medialismus, d. h. die Kunst wird im Dienst der Medien und in deren unersättlichem Bedarf verbraucht. Man verlangt von ihr keine bestimmte Aussage, keinen irgendwie gearteten Kanon, man erwartet von ihr keinen definitiven Inhalt, man erwartet von ihr nur, daß sie sich verwerten, daß sich über sie berichten lasse, daß sie sich als Material anbietet, ob in Kinder- oder Irrenzeichnungen, ob in perfekten Festspielen oder dilettantisch-improvisierten happenings. Hauptsache: sie trägt sich vor, trägt sich an, beliefert den Betrieb, denn Betrieb ist populär, sogar als Kultur.

(2)

Aber nein. So will ich nicht fortfahren.

Nicht der lange, schmerzliche und übrigens schon sattsam diskutierte Entfremdungsprozeß zwischen Kunst und Religion soll uns hier vor allem interessieren. Wichtiger scheint mir, daß wir uns erst einmal auf die grundlegenden *Gemeinsamkeiten* besinnen, denn, nicht wahr, lassen wir einmal unseren Blick über das GANZE schweifen, so zeigt sich uns ein ganz anderes Bild. Menschheitsgeschichtlich und global gesehen, haben Religion und Kunst immer miteinander operiert, so eng und so andauernd, daß man — unter diesem Aspekt — versucht sein könnte, die Regel aufzustellen: ohne Botschaft kein Bild, ohne Bild keine Botschaft; ohne religio keine Kunst, ohne Kunst keine religio.

Nun, sehr früh schon (so scheint es) glaubte der Mensch erkannt zu haben, daß die Welt, in der er lebte, das Werk oder doch der Tummelplatz göttlichen Waltens sei. Immer von neuem erschienen die Gestirne, immer von neuem erwachte die Natur, spendete Früchte, Nachwuchs und Beute. Dieser Kreislauf in der Fülle des Seins, diese periodische Wiederkehr wurde *personal* interpretiert als wiederkehrender, als wirkender Gott, als immer wieder spendende oder gebärende Göttin, die um Gunst und Gnade angesprochen wurden nicht nur mit dem Wort, dem Gebet (das ist verweht und ohne Zeugnis geblieben), sondern auch mit der Opfergabe, dem Werk der eigenen Hände. Der vorgeschichtliche Hirte und Jäger formte das Idol oder zeichnete das Beutetier und schuf das Erwünschte nach, er bot das Bild dessen an, worum er bat. Das war Nachahmung und Vorahnung zugleich.

Wir nennen das Magie und einen kindlichen Zustand. Und richtig: in jeder Kindheit wiederholt er sich. Das Kind im Sandkasten spielt die Welt der Erwachsenen nach. Ist der Vater Bauer, so wird es natürlich sein, daß das Kind Bauernhof spielt, ist der Vater Handwerker, wird das Kind hämmern, sägen und so fort, bewegt sich der Vater schon in der technischen Welt, nun, dann wird das Auto, der Kran, das Flugzeug auch im Sandkasten vorherrschen. Da das Kind nachahmend spielt, fühlt es sich als Nachschöpfer, als kleiner Vater in seinem Bereich, als kleine Mutter in dem ihren. Ist das Kind schon ein wenig älter und kann es mittun beim Tun der Erwachsenen, wird es sich schon als Mitschöpfer und quasi als Erbe fühlen. Freilich immer noch wird sein Tun den Charakter des Spiels haben, des qui pro quo, und solange es Spiel ist, auch ein Quantum von Freiheit behalten.

So als Spielender in einem allerdings sehr ernsten Spiel (aber ist kindliches Spiel etwa nicht ernst?), tritt auch der Künstler auf weiten Strecken als Nachschöpfer, dann als Mitschöpfer auf. Vom Jäger, der sein Beutetier in die Höhlenwand ritzt, vom frühen Hirten, der sein in Stein geschnittenes oder in Ton geknetetes Lämmchen an die hl. Quelle oder auf den hl. Berg bringt, haben wir schon gesprochen. Aber im Verlaufe weiterer Entwicklungen begnügt sich der Mensch nicht mehr mit diesen Kleinformen der Nachahmung. Er entwickelt das Bauwerk, den Tempel, die Stadt, den babylonischen Zikkurat, die ägyptische Pyramide, große, ja immense Werke also, und jedesmal verfährt er auch hier als Nachahmer; Nachahmer freilich nicht im naturalistischen Sinn, sondern als einer, der kosmischen Ordnungskräften ein Nach-

Bild schafft. Die Achsen richten sich streng nach den Himmelsrichtungen, die Lage der Tore ist auf Auf- und Untergang der Gestirne bezogen, die Kuppel simuliert den Weltraum, die Krypta die Unterwelt; Tod und Leben, Männliches und Weibliches haben ihre strenge Symbolik, die Zahl als geheimer Maßschlüssel des Kosmos wird in den Bau eingebracht. So wird die Botschaft von der Hierarchie der Erd- und Himmelskräfte nachgestaltet. Das Bild, nun schon das überdimensionale der Königsstadt, der Pyramide, der Akropolis, wird zur Demonstration der Welt- und der Staatsordnung. Und alles, was geschehen ist, fließt ein in den Mythos von Weltschöpfung, Weltentfaltung, Weltsinn — also in BOTSCHAFT.

Je weiter wir gelangen auf der Leiter der Geschichte, desto deutlicher, desto vielmehr wird die Beziehung zwischen Botschaft und Bild. Neben Opfer und Gebet wird Kunst zum Vehikel des Heils. Unaufhörlich wiederholt die Kunst die Versicherung göttlichen Waltens: in der klassischen Antike Kampf der Götter gegen die Giganten, Kampf der Heroen gegen Ungeheuer; und jedesmal der Sieg des Lichts über die Finsternis. Und wenn das nachbabylonische Judentum (im verzweifelten Ringen mit dem es umbrandenden Polytheismus) auf das Bild Gottes verzichtete als auf eine geortete sichtbare, tastbare Realität, so hat dieses Judentum doch ein weitaus großartigeres Bild Gottes in seinen Offenbarungsschriften konzipiert und überliefert, ein Bild von geistiger Durchdringungskraft und Intensität, das (wie es sich herausstellte) allen anderen noch so perfekten Imagines um ein Unendliches überlegen war. Und doch erschien auch Jahwe als Bild, im brennenden Busch, in der wandelnden Wolkensäule, im gewitterumtosten Sinai und im leisen Säuseln der Lüfte, wie ihn Elias in seiner Höhle erlebte.

Nun, wir wissen: Das Christentum übernahm zwar den Gottesbegriff Israels, glaubte aber doch nicht ohne die antik-heidnische, sicht- und tastbare, farbig-bilderselige Ausgestaltung auskommen zu können. Von nun an füllt sich der mittelmeerische und bald auch der abendländische Raum auf mit Bildern von Schöpfung, Verheißung, Erlösung. Mit einer Insistenz ohnegleichen versucht man das Heil durch bildliche und kultische Darstellungen des Heilsgeschehens in jedes Haus, in jedes Menschenleben, in beinahe jeden gelebten Augenblick hineinzuzwingen. In Stube und Stall, auf Feld und Flur, auf Schmuck, Gewand und Eßgerät finden wir hl. Zeichen. Sprache und Musik stimmen mit ihren Mitteln ein. Ein tiefes System von Symbolen wird entwickelt, Chiffre der harmonia mundi. Die Konvergenz kulminiert, Bild und Botschaft leuchten auf — in nahezu perfekter Kongruenz.

Doch — wie jeder Augenblick der Perfektion — ist auch dieser kaum erreicht, geschwunden. Erste Verschiebungen zeigen sich an. Wie das Kind im Sandkasten nicht immer nur den Vater nachahmt, sondern ihn auch einmal herausfordern will, so entdeckt der Mensch in der eigenen Disharmonie den Widerstand gegen die autoritäre Universalität der Botschaft. Vielleicht ist es anfangs nur naiver autistischer Selbstgenuss, Verliebtheit in die eigene handwerkliche Virtuosität, die ihn der Botschaft entfremden und ihn zur Gegenschöpfung aufreizen. Manier setzt ein. Die Demut des dem Wort Gottes dienstbaren Werkmannes wird von der Eitelkeit des in allen Raffinessen bewanderten Zauberkünstlers überlagert. Reichtum und Macht einer prunkliebenden Elite tun das Ihre, die Kunst aus der Dienstbarkeit an der Botschaft abzuziehen und ihr andere Aufgaben zuzuweisen. Im Mittelmeerraum wird die Antike mit ihrer unverbindlich gewordenen, doch immer noch reizvollen Götter- und Heroenwelt als Thema revitalisiert. Im Norden geschieht etwas anderes: hier nimmt man die Botschaft noch ernst, ja, man besteht darauf, sie erst jetzt voll und ganz ernst und bis zum Grunde ernst zu nehmen. Was soll da das Bild? Die Entdeckung Israels, daß Gott jedes denkbare, jedes mögliche Bild um ein Unendliches transzendiert und transzendieren muß, wird neu entdeckt. Also Reformation. Also Bildersturm. Europa zerbricht in zwei Teile, in ein Europa, das weithin in optischer Bildseligkeit verharrt — und in eines, das Bild und Botschaft in reinlicher Trennung halten will.

Gemeinsam bleibt beiden Teilen nur eine Sprache: die der Musik. Die Moderne hat begonnen.

(3)

Kehren wir zur aktuellen Situation zurück.

Wir haben heute global einen Rückzug der Religionen aus dem öffentlichen Leben zu registrieren. Darüber hinaus bildet der Glaube für unzählige Menschen keinen bestimmenden psychischen Faktor mehr. Was hat sich an seine Stelle gesetzt? Man behauptet häufig: der Konsum. Aber der Konsum allein kann es nicht sein. Der Konsum ist seinerseits ja nur eine Folge eines erhöhten Nationalprodukts, das erhöhte Nationalprodukt eine Folge der Technisierung, die Technisierung eine Folge der Naturwissenschaft. Sie also ist es, letzten Endes vor allem sie, die das Klima verändert hat.

Sie ist es, die Sein und Geschehen an ein System objektiver Gesetze delegiert. Obwohl selbst vielfach auf Intuition angewiesen, erlaubt sie nicht, etwas für wahr zu halten, was noch nicht bewiesen ist. Das im Experiment Erhärte, Zählbare, Meßbare, Quantifizierbare ist ihr bevorzugtes Feld. Die Botschaft hat es schwer, gegen das Gewicht ihrer Argumente aufzukommen. Ein Vokabel wie „Fülle des Seins“ ist dem Naturwissenschaftler ein unverständliches Fremdwort. Alles, wovon er weiß, ist für ihn Forschungs- und Erkenntnisobjekt, im übrigen, eins wie das andere, wertneutral. Mit einem Begriff wie Personalität weiß die Naturwissenschaft nichts anzufangen, wenn es sich nicht um menschliche Personen handelt; ja, sie würde sich eher dazu bereitfinden, dem Tier Personenhaftigkeit zuzusprechen als mit einem personalen Gott zu rechnen. Über Gott, so lautet ihre Auskunft, könne keinerlei Aussage gemacht werden.

Eine ehrbare Auskunft, zweifellos, von höchst ehrbaren, ja, sogar verehrungswürdigen Forschern erteilt. — Aber täuschen wir uns nicht! Wenn ein System fortlaufend mit einer wachsenden Anzahl gesicherter Erkenntnisse aufwartet oder jedenfalls aufzuwarten scheint, wenn es in alle oder nahezu alle Richtungen sieghaft vordringt, sich aber der Aussage über *einen* (zentralen) Gegenstand standhaft ent-schlägt, verfällt dieser Gegenstand ganz automatisch einem gewissen Schwund: erst einem Schwund an Interesse, dann einem Schwund an Sympathie, zuletzt einem Schwund an Glaubhaftigkeit. Die denkerische Energie, die diesem Gegenstand gewidmet war, atrophiert. Die Denkprozesse werden einer anderen Methode angepaßt. In diesem Fall der analytisch-rationalen, induktiven.

Gewiß waren sich gerade die Kapazitäten des naturwissenschaftlichen Fachs von jeher bewußt, daß diese ihre Methode ihre Grenzen, ihre Problematik, ja, ihre Zweischneidigkeiten hat. (Sonst hätte sich ein so entschiedener Positivist wie Pierre Curie nicht geäußert, hinsichtlich bestimmter Fragen werde man nie auf metaphysische Spekulationen verzichten können.) Aber summa summarum müssen wir uns leider mit der Tatsache abfinden, daß sich naturwissenschaftliches Denken dem religiösen Denken quergelagert hat und dabei besonders in seinen populären Spielarten vielfach recht grobschlächtig verfuhr.

So konnte kaum ausbleiben, was nun folgte: während sich die besten Köpfe der Wissenschaft darüber klar waren, daß jede wissenschaftliche Aussage, auch wenn sie noch so gesichert scheint, letzten Endes hypothetisch ist, blieb diese Einsicht, auf die höchsten Gremien beschränkt, doch nur ein folgloser Satz. Das Fußvolk dachte gar nicht daran, ihn auch nur aufzufassen. Von weltweiten Erfolgen berauscht, trat — zwar nicht die Naturwissenschaft — doch trat das Gros ihrer Protagonisten mit rabiater Selbstsicherheit auf. Alle Welt begann sich der neuen Lehre zu fügen. Kein Machthaber, der nicht wenigstens versucht hätte, sich ihrer als Eideshelferin zu bedienen. Die Geisteswissenschaften schwenkten auf ihre Spur und Methodik ein. Sogar die Theologie brachte es nicht mehr fertig, ganz abseits zu stehen, auch sie ließ sich

herbei, von nun an analytisch zu verfahren und die historisch-kritische Methode gerade gegenüber der eigenen Substanz anzuwenden, in der Bibelkritik.

Wie verhielt sich unterdessen die Kunst?

Wir sagten schon, sie habe sich aus dem langjährigen Dienst an der Religion davongemacht. Man kann als Richttermin in etwa die Französische Revolution angeben. Zu gleicher Zeit (und immer deutlicher) stieg die Naturwissenschaft zur neuen Weltbeherrscherin auf. Warf sich ihr auch die Kunst in die Arme? (Wir haben ja gehört, daß sich die Kunst — oder sagen wir genauer die Künstler — bislang nicht besonders heikel zeigten, sich da und dort bei wechselnden Herren zu verdingen.) In diesem Fall haben wir es mit einem langen Prozeß und mit auffallend vielen Verzögerungseffekten zu tun.

Gewiß, da gab es schon seit Jahrhunderten wetterleuchtende Vorsignale, daß der Mensch, auch der künstlerische, die Heraufkunft eines neuen Zeitalters witterte. Da haben wir z. B. an der Schwelle zur Neuzeit zwei so faszinierende ambivalente Gestalten wie Leonardo und Dürer, deren Suggestionskraft bestimmt mit darauf beruht, daß sie nicht nur Gestaltende, sondern auch Erkennende waren und sein wollten. Im herrlichen Kupferstich der Melancholia wurde der Wissenschaft (die damals noch magisch umwirkt war) ein nie übertroffenes Ehrenmal gesetzt.

Wir haben dann im 16. und 17. Jh. im Zug des Manierismus alle möglichen (auch höchst seltsamen) Verquicken von Kunst und Mechanik, von Kunst und Hydraulik, Kunst und Mathematik — man spricht geradezu von Maschinenkünsten (die Hellbrunner Wasserspiele geben einen Begriff davon). In der Musik und im Instrumentenbau sind Mathematik und Akustik tätig am Werk. Die manieristische Literatur beschäftigt sich immer wieder mit der Leitfigur aller Erfindung, mit dem Archetypus Dädalus . . . und so bis James Joyce herauf.

Andernteils sehen wir eben in der Zeit, da Newton die Allmacht der Gravitationsgesetze entdeckt, in unzähligen barocken Kirchenkuppeln und Gewölben und in der Fülle ihrer schwebenden Gestalten jede Schwerkraft gelegnet. Wir sehen das größte Sprachgenie der klassischen Zeit, Goethe, in seiner Farbenlehre mit verzweifeltem Eifer gegen die analytische Methodik der Newtonschen Farblehre antreten und sich dabei seine größte Niederlage holen. Wir sehen andererseits wieder denselben Goethe damit beschäftigt, Geologie zu treiben und den Zwischenkiefer aufzustöbern; und der Gesang der Erzengel aus dem Faustprolog, was ist er eigentlich anders als eine dichterische Umsetzung der kopernikanischen Ergebnisse, freilich 250 Jahre nach Kopernikus:

Und schnell und unbegreiflich schnelle
dreht sich umher der Erde Pracht . . .

Aber sonst geht in der Literatur immer noch der Mond freundlich auf, die goldenen Sternlein prangen, während nebenan bereits die Kant-Laplacesche Theorie erörtert wird. Das literarische Bild-Denken des Menschen, seine Stimmungswerte und Metaphern ignorieren die Ergebnisse der Naturwissenschaft bis tief ins 20. Jh.

Eine andere Strähne des Geschehens:

Wer ein kulturhistorisches Museum besucht und dort die ersten Instrumente der Wissenschaft besichtigt, Uhren, Globusse, Waagen, Meßgeräte, sieht diese Dinge oft in üppiger Weise kunstgewerblich geschmückt, genau so geschmückt wie Gebetbücher, Waffen, Satteldecken, mit denselben Ornamenten bedeckt, mit derselben frisch-fröhlichen Naivität herausgeputzt. Ja, merkte man nicht, wie unnütz das war? Aber offenbar: man erkannte das Neuartige, Spezifische dieser Geräte noch gar nicht. Das blieb so bis etwa 1810.

Wer weiter wandert in seinem Museum, muß im nächsten Saal schon feststellen: die Geräte verändern sich. Sie werfen ihre Schmuckhaut ab, sie werden kahl, sachlich, nur zweckgerichtet. Das Arsenal der Wissenschaft verschließt seine Pforten den immer

noch hilflosen Anachronismen einer ihr längst schon obsolet gewordenen Werbung. Hier wird nur noch technisch funktional verfahren. Statt der gezeichneten Illustration: die Photographie, das mathematische Diagramm; statt der beschreibenden natürlichen Sprache: die Kunstsprache der Formel, der Chiffre, international verständlich. Die Naturwissenschaft setzte sich also von den früheren Findungen des menschlichen Geistes ab und zog sich auf ein eigenes Gelände, in die Autarkie, zurück. (Dieser Vorgang bildet sich in unseren Universitäten ab. Sie ziehen aus den Städten aus auf Camps in ein selbstgewähltes elitäres Ghetto.)

Wie reagiert nun die Kunst auf die neue Botschaft, die neue Unfehlbarkeit, auf die neuen Nachrichten über die Grundbefindlichkeiten unserer Welt?

Vorerst noch gar nicht, wenn wir von den eher täppischen verstreuten Versuchen abssehen, sich mit der neuen Macht einzulassen. Allerdings reagierte die Kunst verhältnismäßig sensibel auf die durch Technik und Industrialisierung veränderten materiellen und gesellschaftlichen Zustände. Die Steinklopfen von Courbet, die Bergmänner von Meunier, die Fabrikbilder von Liebermann sind Beispiele dafür; in der Literatur: „Germinal“ von Zola, „Die Weber“ von Hauptmann und „Bahnwärter Thiel“. Aber in allen diesen Werken ergriff die Kunst durchaus nicht Partei für die Technik, für die Faszination durch das technische Werk und die diesem vorausgegangene naturwissenschaftliche Erfindung. Im Gegenteil: sie ergriff Partei für den Menschen, der im Zuge der Technik unter den Hammer, unter die Räder, unter den Entfremdungsdruck des neuen Apparats gekommen war.

In einer 2. Etappe bot der Surrealismus seine seltsamen Bildvisionen an: absurde Kombinationen von Mensch und Maschine, Exzesse mischender Phantasie. Doch – war etwa hier Plädoyer gehalten für Technik und Naturwissenschaft? Warum dann die Ode abstrakter Räume, die Wüstenei tödlicher Mondlandschaften? – wo doch zur selben Zeit Technik und Naturwissenschaft Überfluss für alle, Ordnung für alle, Schmerzlosigkeit für alle, kurz das Paradies auf Erden in Aussicht stellten? Nun freilich: seit Enslen und Chirico, Orwell und Huxleys „Schöner Welt“ ist auch wieder eine Menge Wasser den Berg hinuntergelaufen. Die bildende Kunst, in sich selbst verunsicherter denn je, auch die Musik, auch die Literatur versuchten den lange verpaßten Anschluß an die Mächte der Zeit endlich doch noch zu erreichen.

Schon der Hang zur Innovation, der rasche Wechsel der Formen, der Stile, der Ismen weist darauf hin, daß sich die Kunst dem Grundsatz der Naturwissenschaft angepaßt hat, daß es nicht auf die Variation, nicht auf die formale und emotionale Ausschöpfung eines Motivs, sondern nur auf die jeweils neue Findung ankomme. Mit Begier geht die Kunst bei der Wissenschaft und in deren Labors in die Lehre. Sie bemerkt mit Entzücken, daß die dort angewandten technischen Verfahren neuartige Reize abwerfen, sei es, daß sich unter dem Mikroskop noch nie erblickte, nie erträumte „abstrakte“ Strukturen erschließen, sei es, daß chemische, akustische, elektronische Mischeffekte das Feld des Verfügbaren erweitern.

Von nun an ist weniger von Eingebung und Einfall als von Experimenten die Rede, von Ingenieurkunst; die photomechanische Transformation, die serielle Aufbereitung, das Umsetzen von Schallphänomenen ins Bild, die sog. Audioskopie, dazu die vielbeschrieene Computerkunst... sie alle zeigen die mächtige Sogwirkung, die das Labor auf das Atelier, die Technik auf das Kunsthandwerk ausüben. Und sicherlich ist das Design vieler Industrieprodukte, also die ästhetisch reizvolle Bewältigung unserer Umwelt, ein erfreulicher Effekt dieser verlagerten Konvergenzen.

Und vice versa? Zeigt die Naturwissenschaft irgendeine Neigung, sich mit der Kunst auf irgend eine Weise einzulassen? Soviel ich sehe: nein. Die Naturwissenschaft nimmt die Kunst, die in ihrem Vorgarten wildert, nicht ernst und läßt sie bestenfalls zu, um in der industriellen Werbung mittätig zu werden. Sie läßt ihr Narrenfreiheit, solange

sie von dieser Freiheit in ihren Labors und bei ihren Versuchsreihen nicht gestört wird. So scheint mir das Verhältnis in seinen Grundlagen wenig vertrauenserweckend.

(4)

Warum habe ich diesen Fragenkomplex so ausführlich behandelt?

Aus keinem anderen Grund, als weil wir oben übereinkamen, daß die Naturwissenschaft und ihre analytische und rationale Beweisführung heute und schon seit langem als Konkurrent der religio auftritt und daß diese Konkurrenz auch den Bereich des Ästhetischen erfaßt hat. Auch hier sieht es so aus, daß die Faszination des neuen Angebots die der alten Bilderwelt verdunkelt. Die einfachste Umfrage wird ergeben, daß Kenntnisse und Verständnis für technische Kontexte zunehmen, daß Verständnis und Ablesbarkeit der alten Bilderwelt rasch verfallen.

Doch – sehen wir noch einmal genauer hin!

Die moderne Kunst nimmt im massenmedialen Angebot keinen geringen Raum ein. Es hat sich ein bedeutender und über bedeutende Geldmittel verfügender Apparat rings um sie aufgebaut: Kunsthandel, Kunstkritik, Kunstverwaltung. Ihr soziales Image ist besser als früher. Politiker eröffnen Festspiele, Ausstellungen, verteilen Preise. Trotzdem erklärt sich die Kunst in einer permanenten Krise befindlich. Sie hat diese Krise (auch eine innere Krise) zu einem Teil ihres Programms gemacht. Und in der Tat: Warum bleibt sie den breiten Massen fern und unverständlich? Warum besteht sie mit wachsender Hektik darauf, uns nur das Furchtbare, Zerstörerische, Absurde und Monströse vorzustellen? Woher ihre Lust am Untergang? Woher ihre geradezu hysterische Angst vor dem Tröstlichen, Heilen, vor dem Heil?

Es kann nicht daran liegen, daß unsere Welt so schlecht geworden ist. Zugegeben: die generellen Bedrohungen haben zugenommen (vor allem die durch einen möglichen Krieg), aber die persönlichen Sicherungen und Annehmlichkeiten haben ein Maß erreicht, von dem frühere Generationen nicht einmal zu träumen wagten. Man könnte zugesetzt formulieren: der mitteleuropäische Arbeiter lebt heute länger, komfortabler und schmerzfreier als ein Fürst im Mittelalter. Und doch weiß die Kunst bei uns in diesem komfortablen Westen nichts anderes als Endzeit, Hundertjahre und manichäische Weltverachtung. Woher dieser Widerspruch? Ich vermute: er liegt in ihrer eigenen Situation, in der Situation der Kunst, an ihrer Fixierung an einen Weltentwurf, den naturwissenschaftlichen, der – so großartig und in sich stimmend er auch sein mag – doch den innersten Bedürfnissen der Kunst nicht entspricht.

Die Naturwissenschaft hält nichts von Finalität, also von einem vorgegebenen Welt Sinn, einer immanenten Weltgestalt. Für sie sind alle Objekte wertneutral. Für sie ist der ganze Kosmos das Wirkungsfeld objektiver Gesetzmäßigkeiten. Von Personalität zu reden außerhalb des natürlichen Personenbegriffs, ist für sie ein Nonsense. Wohl gibt sie zu, daß ihr gewisse Erfahrungsbereiche nicht (noch nicht) zugänglich sind, daß bestimmte Ergebnisse von bestürzender Doppeldeutigkeit sind, daß sich vielleicht jenseits unserer Erkenntnismöglichkeiten manche Dimension erstreckt. Aber der weiseste und gutwilligste Naturwissenschaftler kann, soweit er als solcher spricht, nur die Aussage treffen: *Scio non scire*.

Dagegen ist die Kunst ihrem Wesen nach darauf angewiesen,

1. einen Welt Sinn annehmen zu dürfen, da sie selbst auf Offenbarung von Sinngehalt angelegt ist. (Insofern kam ihr der auf Finalität eingestimmte Weltentwurf der Religion entgegen.)
2. Kunst ist darauf angewiesen, Werte anzunehmen, um mit diesen Werten und im Gefälle dieser Werte operieren zu können. Ist alles, was der Fall ist, letzten Endes wertneutral, erlischt ihre Motivation (eine Motivation, die ihr die Religion früher so reichlich gewährt hat).

3. Kunst ist überdies darauf angewiesen, daß der Künstler die eigene begrenzte Person in Richtung umfassenderer personaler Strukturen zu transzendieren angeregt wird. Und eben das ist Wesen der Religion.

Dazu ein Wort der Erklärung: Wer zu einem Baum *Du* sagt, weil er in ihm ein Phänomen des Lebens, der Fruchtbarkeit, ein vitales Kontinuum erkennt, liebt, verehrt, der *fühlt* sich ergriffen. Er ist vielleicht ein Dichter – und reagiert genau umgekehrt wie der objektivierende Wissenschaftler. Wer als Trauernder vor einem Grab steht und den geliebten Toten anspricht, als sei er noch zugegen und erreichbar, und der in diesem an den Toten gerichteten *Du* etwas wie Trost findet, eine in der Summe des Daseins gründende Gewißheit von Dauer und Unsterblichkeit, der handelt gewiß höchst menschlich, vom Standpunkt der ratio aber nur infantil.

Du – sagt der Mensch auch unter dem Sternenhimmel und meint den schöpferischen Geist Gottes hinter und über den Gestirnen und fühlt den Unendlich-Fernen doch in durchdringender Gegenwart, die Leere des Kosmos gedrängt voll mit Allmacht, Allgegenwart, Allbarmherzigkeit, dieser Mensch handelt in einer bis in die Urzeiten zurückreichenden humanen Grundsituation; modern – im Sinne kritischer Situationsanalyse – handelt er nicht.

Sie merken: Hier wird dreimal *Du* gesagt, zum Baum, zum Toten, zu Gott. Dreimal wird hier ein Versuch gesetzt, das vereinzelte Ich in Richtung einer irrationalen, überrationalen Personalität zu überschreiten. Dieser Versuch kann zur Botschaft führen, zur Religion; er kann aber auch hinführen und münden in Kunst.

(5)

Ich komme zum letzten Abschnitt meiner Überlegungen.

Ich muß gestehen, daß ich bis jetzt fast ausschließlich aus dem Blickwinkel der Kunst argumentiert, von hier aus Konvergenzen und Divergenzen angesprochen habe. Ich will zuletzt noch versuchen, den Versuch *wagen*, das Problem aus dem Blickwinkel der Botschaft anzugeilen.

Die Geschichte der Botschaft (Religionsgeschichte) hat sich sehr lange als etwas durchaus anderes begriffen denn als Teil der Menschheits- und damit der Kulturgeschichte. Sie begriff sich als Geschichte der Offenbarung, also vor allem des Eintritts Gottes in die Welt; sie begriff sich in der Folge als Dogmengeschichte, Geschichte der Frömmigkeit, als Kirchengeschichte. Und irgendwo in dieser breiten, nahezu unabsehbaren Strömung schwamm dann auch die Geschichte der Kunst mit, die Geschichte des Bildes, am deutlichsten dort, wo sich Bilderfeindlichkeit regte, wo sich die Parteiungen daran schieden, ob sie das Bild wollten oder nicht. Sonst aber war die Kunst ancilla theologiae, Magd und Aufwärterin, über die zu reden nicht lohnte. Und in gewisser Weise zurecht. Von jeher imponierte mir das in sich selbst beruhende Selbstbewußtsein der religio, die alles Zeitliche an ihrer Überzeitlichkeit maß, die sich nicht herbeiließ, ihren einzigartigen Auftrag mit kulturellen Motivationen zu verwechseln, sich auf solche zu berufen, geschweige denn sich gar mit ihnen zu entschuldigen.

Andernteils halte ich es für richtig, zur Sprache zu bringen, was ich selbst als persönliche Erfahrung im Verlaufe meines Lebens (bald beglückend und bald bedrückend) zu registrieren hatte, nämlich, daß ich als bemüht gläubige Tochter der Kirche eben diese Kirche als Bewahrerin und Übermittlerin göttlicher Botschaft, doch auch und daneben als imponierendes ästhetisches System erlebt habe. Als solches System hat sie sich mir seit Kindheitstagen dargestellt, und ich wage nicht zu entscheiden, ob die Motivationen meines Glaubens mehr auf das (offenbarende) Wort oder auf das (überwältigende) Bild zurückgehen. (Und wie mir mag es Unzähligen ergehen.)

In der Tat: die Kirche ist (neben vielem anderen) auch ein ästhetisches System, sie bietet sich als äußerst vielseitiges, vielschichtiges ästhetisches System an. Sie ist

ästhetisch in ihren Architekturen, ihren Liturgien, in ihrer Musik. Auch in ihrer Botschaft. Es ist eine Binsenwahrheit geworden, daß viele Passagen des AT vor allem dichterischen Glanz und dichterische Überzeugungskraft ausstrahlen. Auch in den Gleichnissen des NT entfaltet sich die Macht des Bildes. Wohin wir schauen: in den erhabenen Sätzen der Genesis und in den volkstümlichen Heiligenlegenden, in der Sixtinischen Kapelle und im bescheidenen Dorfkirchlein erweist sich dieses ästhetische System in seiner Höhe, Breite, Tiefe, in seinen Verästelungen und Nuancierungen, in seinen geistreichen Verknüpfungen und seiner symphonischen Vielgestaltigkeit. Dieses System wird vielfach auch von den Ungläubigen anerkannt, bewundert und für unentbehrlich erklärt.

Aber das ist noch nicht das Wesentliche. Ich fürchte, ja, ich fürchte, daß in sehr vielen aufrichtig und treulich gläubigen Menschen die Religion nicht so sehr als das Wort Gottes oder als das sittliche Gesetz, sondern eben als jenes ästhetische System verankert ist. In kindlichem Alter, ehe das Bewußtsein recht erwacht, ehe Unterscheidungsvermögen auftritt, wird die Botschaft realisiert vor allem durch *Sinnfälligkeit*. Sinnfällig etwa ist das Läuten der Glocken, das gewaltige Dröhnen, dem kein anderes Geräusch vergleichbar ist; sinnfällig wird dem Kind der große Raum der Kirche, wenn es an der Hand der Mutter diesen Raum betritt, der so ganz anders ist als alle anderen ihm bekannten Räume; sinnfällig sind auch die immergleichen Formeln des Gebetes, die sich wieder ganz deutlich von der AlltagsSprache unterscheiden. Sinnfällig sind natürlich Bilder, sind liturgische Vorgänge, die gar nicht verstanden werden müssen, um als erregende Zeichen der Sinngestalt auf das Unterbewußte zu wirken. An diesen Erlebnissen sitzen die Häkchen und Widerhäkchen, mit denen die Botschaft in der Seele des einzelnen haftet. Ich glaube, ich brauche das nicht näher auszuführen. Ich möchte nur darauf hinweisen, daß es die protestantischen Kirchen um so viel schwerer haben, heute ihre Gläubigen zu erreichen, als sie in durchaus achtenswerter Stringenz den katholischen Kosmos aestheticus in der Reformation zerschlagen haben. Sie wollten sich von nun an nur noch auf das Wort (und die Musik) verlassen, ein mächtiger Anker, gewiß. Aber die vielfältigen Verspannungen, Verzahnungen, Fixierungen, die der alte Glaube in tausendfältiger Sinnfälligkeit anbot, hielten doch besser stand.

Nun freilich: das Überborden der Bilder barg auch Gefahren. Die Kirche hatte sie in verschiedenen Phasen der Krise zu überstehen und hat sie immer noch zu überstehen. Man ist abwechselnd bilderfeindlich, dann wieder bilderfreundlich; auch im letzten Konzil meldeten sich viele Stimmen zu Wort, die sich für eine neue bildentleerte Spiritualität erklärten und es für würdiger hielten, „von nacktem Tisch zu opfern Brot und Wein“. Vielleicht sind diese Progressisten tatsächlich um eine Nasenlänge voraus. Es hat den Anschein, als ob der Mensch in seiner Gesamtentwicklung auf dem Wege wäre zu höheren Graden der Abstraktion. So wie der brennende Dornbusch des Mose und die wandelnde Wolkensäule eine höhere, spirituellere Stufe bezeichneten als die steinernen, hölzernen, goldblechbeschlagenen Götterbilder Ägyptens, so ist auch sicher unser Gottesbegriff von höherer abstrakter Gedanklichkeit als der unserer Voreltern, die keinen Anstoß daran nahmen, sich den Vater im Himmel als einen thronenden König mit Mitra und Szepter vorzustellen. Unsere religiösen Bildvorstellungen sind verwirrt durch die Entdeckungen der Naturwissenschaft (schon wieder der Naturwissenschaft!), aber sie sind vielleicht auch elastischer und dynamischer geworden. Mögen wir einsteils erschreckt sein durch die Entdeckung neuer Dimensionen (nach Milliarden Lichtjahren werden die Entfernung gemessen, die uns von Milliarden Galaxien trennen!) — werden wir vielleicht auch wieder getröstet dadurch, daß wir selbst, die wir hier und jetzt sind, selbst ganze Welten umfassen, — 10 zur 28. Potenz die uns konstituierenden Atome —, daß wir also so recht im Schnittpunkt stehen zwischen Makro- und Mikrokosmos.

So kommt es vielleicht gar nicht so sehr auf Entfernung und Zahl, nicht auf Abmessbarkeiten, sondern auf ganz neue, erst zu entdeckende, erst zu erarbeitende, auch erst emotional auszulotende Dimensionen an: auf neues Verständnis unserer Grundbefindlichkeit in der Welt; ich sage nicht: auf neue Botschaft, sondern auf neue und tiefer eindringendes Erleben der Botschaft. Schon zeigt sich allenthalben, nicht selten auch in chaotisch um sich schlagenden Erscheinungen, daß der Mensch nach neuer Innerlichkeit verlangt. Es ist kein Rezept herzustellen, wie wir möglichst rasch zu ihr gelangen, kein Rezept auch, wie Bild und Botschaft neu miteinander zu amalgamieren wären. Aber sicher wird das Bild, wird die Kunst wieder eine Art Lotsenfunktion übernehmen können. Sie wird sich an den Weg erinnern, der in die Zukunft führt.

Zentralheizungen aller Systeme • Strahlungsheizungen
Lüftungs-, Klima-, Öl- und Gasfeuerungsanlagen



J. L. BACON

Gegründet 1853

Komm.-Ges.

4021 LINZ, Wachreinergasse 2, Postfach 292
Telefon 75 3 33
1141 WIEN 14, Linzer Straße 140, Tel. 94 23 51

Ein Blick in „Kunst und Kirche“,

Heft 4/1978, das dem Thema „Transzendenz in der Kunst heute“ gewidmet ist, führt zur Begegnung mit Künstlern, deren Werk exemplarisch für das Thema steht: Arnulf Rainer, Johannes Schreiter, Alfred Hrdlicka und Louise Nevelson. Das reich bebilderte Heft bietet dem Leser einen Einblick in die augenblickliche Situation der Kunst, bis hin zu Tendenzen, die in Ausstellungen und Aktionen der jüngsten Zeit sichtbar geworden sind: Bernd Schmid-Zelger, Herbert Falken, Joseph Beuys, Anne und Patrick Poirier, Jochen Gerz. In jeder Buchhandlung zum Preis von S 78.—/ DM 12.— erhältlich.