

HORST SCHWEBEL

Die Macht der Bilder und die Kirche

Kunst und Kirche standen immer zueinander in Beziehung. Es war aber mitunter auch eine konfliktreiche Beziehung. Auch in der Gegenwart ist diese Beziehung nicht problemlos. Der Verfasser, Vorstand des „Instituts für Kirchenbau- und kirchliche Kunst der Gegenwart“ an der Universität Marburg, zeigt die Gründe für vorhandene Dissonanzen auf und eröffnet Wege zu einem Dialog. Die Ausführungen wurden bei der Thomas-Akademie der Katholisch-Theologischen Hochschule Linz am 25. Jänner 1990 vorgetragen und sind Professor DDr. Günter Rombold, dem Chefredakteur von „Kunst und Kirche“, zum 65. Geburtstag gewidmet. (Redaktion)

I. Kunstreligion und zunehmende Relevanz der Ästhetik

Der Umgang mit Kunstwerken läßt sich gegenwärtig zunehmend mit religiösen Verhaltensweisen vergleichen. Man erwartet von den Werken Erfahrung, Sinngebung, Weltdeutung, emotionale Betroffenheit, Kontemplation; die sinnlich-sinnenhafte Vermittlung von seiten der Kunst wird gegenüber der religiösen Vermittlung oft als unmittelbarer empfunden.

Ausstellungseröffnungen nehmen rituelle Formen an, bei denen nach einer Ansprache zu Imbiß und Wein eingeladen wird. Zugleich rücken Ausstellungseröffnungen und Museumsführungen inzwischen nahe an die Zeit des Sonntagsgottesdienstes heran.

Die Gruppen, denen Kunstwerke etwas bedeuten (das Vernissagepublikum, die Kunstsammler, Galerie- und Museumsbesucher, Leser von Feuilletons und Kunstzeitschriften) sind als offener Zirkel von

Kunstliebhabern und -kennern zu begreifen, die bei aller angestrebten Individualisierung gleichwohl gemeinschaftsbildende Formen und Praktiken herausgebildet haben. Umgangssprachlich redet man gar von einer „Kunstgemeinde“, obgleich sich diese Art der Bindung soziologisch eher mit dem Begriff des „Netzwerkes“ charakterisieren ließe. Fahrten zu Großausstellungen und überregionalen Ereignissen wie zur documenta nach Kassel, zur Biennale nach Venedig, den großen Kunstmesen nach Basel und Köln haben den Charakter wahrer „Kunstwallfahrten“. Man könnte die Analogie weitertreiben, indem man von „Kunstpäpsten“, „Heiligengestalten“ (Joseph Beuys oder Andy Warhol), ja selbst von einem „Reliquienkult“ in der Kunst spricht (beispielsweise bei jenen Objekten und Gegenständen, deren sich Joseph Beuys bei einer Aktion bedient hat, einschließlich Hut und Jeans).

Werden Museumsbauten neu errichtet, ist man bemüht, den neuen, mit Kunst verbundenen Bedürfnissen Rechnung zu tragen. Nicht selten entwickeln die Museumsneubauten eine Form neuer „Sakralarchitektur“; in Deutschland beispielsweise das Museum von Holleim in Mönchengladbach. Die gesamte Inszenierung: Lage, Größe, Zuschnitt, Proportionen, die Hallen, Konchen, Apsiden, Räume zur Versammlung und zur Meditation, ist auf die neue Funktion — „Kunstreligion“ — bezogen. Um den Kunstwerken in ihrer Aura einen adäquaten Raum zu gewähren und dem Museumsbesucher das entsprechende Erleben zu ermöglichen, nehmen die neuen Kultstätten Funktionen wahr, die sonst nur Kirchengebäude haben.

Die neue Umgangsweise mit Kunst — die durch weitere frappante Rezeptionsformen zu ergänzen wäre — ist kein isoliertes Phänomen. Schon seit geraumer Zeit läßt sich im Umfeld der Kultur eine Abwendung von „einseitig rationalistischen Weltentwürfen“, verbunden mit einer Zuwendung zu stärker emotionalen, körperorientierten Werten, beobachten: weg von Totalentwürfen, die das Ganze von Welt und Gesellschaft „technisch-funktional“ zu erklären versuchen, hin zum Einzelnen, zur je eigenen Erfahrung, zum Individuellen, Authentischen, auch wenn es in kein übergeordnetes Schema mehr passen sollte. Damit verbindet sich ein Interesse an Symbol und Mythos, an nicht-rationalen Zugängen zu Selbst und Welt. Immer wieder kommt dabei Kunst ins Spiel.

Stehen begriffliches Denken und Wissenschaft exemplarisch für die auf Allgemeingültigkeit drängende, das Einzelne überwältigende Ratio, so wird Kunst in diesem Zusammenhang zum Organon für das Individuelle, für unverstellte Erfahrung. Im Kunstforum schrieb Florian Rötzer: „Kunst ist verwoben mit der Bewahrung der Subjektivität und der Verinnerung des ihm Anderen, die aus den wissenschaftlichen Verfahren der Erkenntnis ausgeblendet werden und überhaupt einen Einspruch gegen das Fremdwerden der Welt und ihrer Wahrnehmung erheben.“¹ Wolfgang Welsch spricht von einer besonderen Aktualität ästhetischen Denkens: „Die Denker, die ‚an der Zeit‘ sind, sind ästhetische Denker.“² Das Besondere dieser Denker ist, daß sie sich von Bildern, Dichtung, Plastiken und Architektur anregen lassen, um

ihre Gedanken zu explizieren. Am Anfang steht also nicht das Allgemeine des Begriffs, sondern vielmehr die Einzelbeobachtung, die Intuition, die Vision, letztlich ‚Wahrnehmung‘. „Ästhetisches Denken ist eines, für das Wahrnehmungen ausschlaggebend sind. Und zwar sowohl als Inspirationsquelle wie als Leit- und Vollzugsmedium.“³ Da die Wirklichkeit vielschichtiger und fiktionaler geworden ist, da Gegensätzlichkeiten in der Welt unverbunden nebeneinander stehen, gilt die Wahrnehmung („Aisthesis“) noch als einzige Weise, diese Wirklichkeit, besser: die Wirklichkeiten als plural strukturierte verstehbar zu machen. Von hier aus erhält der Umgang mit Kunst eine zusätzliche erkenntnistheoretische Bedeutung: Wer Kunst wahrnimmt und sie reflektiert, tritt ins Zentrum des Geschehens; ein Zentrum freilich, das seinem Wortsinn widerstreitet, weil es — pluralistisch gedacht — kein solches Zentrum als Sinnmittelpunkt geben kann.

Für Theologie und Kirche ist der veränderte Zugang über die Ästhetik eine aufregende Sache. Drängten Wissenschafts- und Fortschrittspathos der Moderne die Religion oft an den Rand oder gar ins Abseits, so ändert sich zur Zeit die Konstellation. Die Geschichte von Kunst und Kirche erweist sich neuerdings als attraktiv für Künstler und Theologen. Dabei gibt es durchaus heterogene Einschätzungen: Manche führen an, dem Intellekt und der Autonomie nie recht vertraut zu haben und kehren aus der Bibel und der Kirchengeschichte den Schatz von Bildern, Mythen und Symbolen hervor, die dem Zeitgenossen eine für ihn nützliche Wahrnehmung ermöglichen könnten.

¹ Rötzer, Kunst und Philosophie, Kunstforum International, Bd. 100, April/Mai 1989, Kunst und Philosophie, 85–134, hier 114.

² Welsch, Zur Aktualität ästhetischen Denkens, Kunstforum International, a. a. O., 135–149, hier 136.

³ Welsch, ebenda, 137.

Verwiesen wird auf eine — dann allerdings oft untergründige — positive Kontinuität im Verhältnis von Kunst und Kirche. Selbst wenn es hier und da zu Konflikten gekommen sei, so sei der Bezug der Kirche zur Kunst und zur ästhetischen Wahrnehmung und Gestalt über die Jahrhunderte hindurch bis zur Gegenwart hin aufrechterhalten worden. Es wird sich zeigen, ob diese eher traditionell geprägte Sicht zutreffend ist. Denn die neu in Gang gesetzte Reflexion über die Beziehungen von Kunst und Religion ist für die Religion keinesfalls beruhigend, scheint doch, wie bereits ausgeführt, die Kunst dabei, sich Funktionen anzueignen, die zuvor von der Religion wahrgenommen wurden. Für den, der gewohnt ist, danach zu fragen, wie und ob überhaupt die Kunst in die Kirche einbezogen werden kann, muß diese Situation als Provokation erscheinen, weil Kunst ein Feld zu besetzen versucht, das bisher die Religion, in unserem Fall die Kirche, besetzt hält.

Diese Entwicklung bahnt sich bereits in der Frühromantik an. Schon vorher befanden sich Kunst und Religion in einer offenen Krise; die Romantik ist die erste Reaktion auf die Diskursdifferenzierung von Kunst und Religion. Die frühromantischen Theoretiker entwickelten die Idee einer poetischen Kunstreligion: die Kunst übernimmt religiöse Formen, Andacht, Verehrung und Spiritualität. Zugleich entdeckte Caspar David Friedrich die Landschaft als spirituelles Ausdrucksfeld anstelle der christlichen Themen. „Kunst statt Religion“ — auf diese Formel, Thema eines „Kunst und Kirche“-Heftes von Günter Rombold — läßt sich diese Beobachtung zusammenfassen. Der gebildete Zeitgenosse scheint gegenüber der Kunst eine Erwartung zu hegen, wie sie gewöhnlich den Agenturen der Religion entgegengebracht wird. Ursprung dieser Einstellung ist die Romantik.

II. Bildakzeptanz und Bildskepsis

Gibt es angesichts einer solchen Prädominanz der Kunst nicht auch Gegenstimmen, Einsprüche, Einwände?

Bildverweigerung und Bilderstreit begleiten die Kunst von Anfang an, nicht nur in Zeiten der christlichen Kirche. Die Diskussion über den Stellenwert der Künste beginnt mit Platons Verdikt über die mangelnde Wahrheitsfähigkeit der Kunst und geht über Plotin, der die Idee des Guten und Schönen mit dem göttlichen Einen identifizierte, bis hin zu Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts, in der die Wertschätzung der Wahrheit die der Schönheit der Kunst überlagert — eine Frage, mit der sich vor allem Günter Rombold beschäftigt hat: Wahrheit gegen Schönheit.

Doch ich möchte jetzt beim Christentum und seinem Verhältnis zum Bild bleiben. Im Unterschied zu anderen Religionen ist das Verhältnis des Christentums zum Bild äußerst differenziert. Während es Religionen gibt, bei denen die Bildlosigkeit ins Zentrum der Glaubensauffassung gehört (Judentum, Islam), gibt es andere, bei denen das Bild Angelpunkt des Kultes ist (Hinduismus). Demgegenüber durchläuft das Christentum beide, scheinbar unvereinbare, Pole.

Im Bildkult der Ikone wird das Bild dogmatisch verankert, so daß die Präsenz des Bildes zum Garanten für die Erlösung wird. Im Barock wird versucht, über das Auge eine Sichtweise zu vermitteln, in der das Sinnlich-Sichtbare zum Träger des Religiösen wird. Beides sind Beispiele einer exponierten Bildakzeptanz.

Wollte man jedoch sagen, das Christentum sei primär bilderbejahend, so stehen dem der bilderlose Anfang und die immer wieder aufflackernden Bilderkämpfe entgegen. In den ersten beiden Jahrhunderten war das alttestamentliche Bilderverbot noch voll in Geltung. Durch Übernahme hellenistischer Motive — Hirt, Orans,

Orpheus — bildete sich allmählich eine eigene, schließlich sogar eine biblische Bildersprache heraus. Mit der Konstantinischen Wende und mit der Anerkennung des Christentums als Staatsreligion unter Theodosius setzte sich allerdings ein vom Kaiserbild und vom Hofzeremoniell geprägter Bilderkanon durch, der in seinen Haupttypen durch die Jahrhunderte beibehalten wurde, wenn auch in Ost und West unterschiedlich. Trotzdem blieb unerschwellig Bildskepsis vorhanden. In Byzanz kam es zum Bilderkrieg, der etwa 200 Jahre lang das Oströmische Reich aufwühlte. Auch im Mittelalter gab es kritische Stimmen gegen die Bilder, asketische Bewegungen und Bildzerstörungen. Dies kulminierte im Bilderstreit der Reformation, der nicht nur zur Folge hatte, daß ein nicht unbeträchtlicher Teil der Christenheit in Zukunft auf Bilder verzichtete, sondern daß das Bewußtsein der Bildskepsis wiederbelebt wurde, nicht nur im Protestantismus. Luther selbst entwickelte sich aufgrund der historischen Ereignisse vom Bildergegner sogar zu einem Befürworter der Bilder und erneuerte die biblia-paupe-rum-Tradition Gregors des Großen, bei der Bilder aus didaktischen Gründen für die des Lesens Unkundigen eingesetzt werden.

Kunst und Kirche hat über Jahrhunderte also mehr verbunden als bloße Zeitgenossenschaft: sie haben sich gegenseitig intensiv beeinflußt und herausgefordert. Der kulturelle Einfluß, den die Kirche ausübte, verschaffte den Gläubigen wichtige Anstöße und Anregungen, während er der Kunst neue Arbeitsfelder erschloß. Dabei war die Kunst einerseits Ausdruck der religiösen Vorstellungswelt, andererseits emanzipierte sie sich zunehmend von ihr: weite Strecken der Kunstgeschichte dürften also eher als Ausdruck eines synchronen Verhältnisses angesehen werden, während in Zeiten wie etwa der Renaissance oder der Romantik und der

Gegenwart des Verhältnis eher asynchron erscheint: hier zeigt sich die Fähigkeit der Kultur, gesellschaftliche Zustände und Tendenzen sensibel antizipatorisch zum Ausdruck zu bringen, während die herrschenden Diskurse der Institutionen noch im Jetzt befangen sind. Historisch finden wir sowohl eine Linie intensiver Zusammenarbeit als auch eine der intensiven Auseinandersetzung zwischen Kunst und Religion. Dabei verteilen sich die Intensitäten nicht gleichgewichtig.

In der Gegenwart scheint diese Diskussion eine neue Qualität erreicht zu haben: die Kunst, die nicht länger Ausdrucksmittel von Ideen ist, stürzt sich in einen Rausch der Simulationen: Simulationen des Schönen, Wahren und Guten, ersatzweise auch des Heiligen und des Schrecklichen. Vieles, was Theologie und Kirche an Sprach- und Gestaltformen zwischenzeitlich aufgegeben haben, ist in die moderne Kunst ausgewandert: Was andernorts ausgegrenzt, ausgeklammert, entmythologisiert wurde, kehrt in der Kunst auf einmal wieder, wird in Gestalt der Transformation aufbewahrt — die Wiederkehr des Ausgegrenzten in transformierter Gestalt! Ist die Erbschaft der Religion auf die Kunst übergegangen? Sind Kirche und Kunst Konkurrenten geworden in bezug auf Sinn- und Wahrheitsansprüche, wobei vielleicht sogar der Kunst eine höhere Aktualität und Authentizität zufiele?

Der Umgang der Kirche mit der Gegenwartskunst belehrt sie, daß auch außerhalb der Kirchenmauern Wahrheitsansprüche angemeldet werden, die strukturell vergleichbar sind. Beide, Kirche und Kunst, sind innerhalb der Gesellschaft zu Randphänomenen geworden. Für das ebenfalls an den Rand gedrückte Individuum sind aber beide Hoffnungsträger, insofern sie beide Anwalt des Menschen mit seinen Abgründen und Sehnsüchten sind. Kunst und Religion ‚fallen aus dem Rahmen‘, insofern sie einer funk-

tionalisierten Wirklichkeitssicht ein Anderes entgegenstellen. Beide haben es mit menschlicher Ganzheit zu tun, auch wenn die Hoffnung auf Ganzheit auf unterschiedliche Weise wachgehalten und unterschiedlich ausgefüllt wird.

Beschäftigt sich die bildende Kunst dabei mit Themen des Christentums, so muß man damit rechnen, daß von der Kunst Wege beschritten werden, die zu neuartigen oder fremdartigen Deutungen christlicher Inhalte führen. Eine solche Spannung ist produktiv für beide Seiten.

Der Theologe sollte akzeptieren, daß der Künstler bei seiner Suche nach Wahrheit womöglich einen anderen Weg beschreitet als er. Beide, Kirche und Kunst, sind grundsätzlich in der gleichen Situation. Beide sind Fragende und Suchende gegenüber der Wahrheit, die offen ist und nicht durch Antwortsysteme verstellt werden darf. Die Offenheit von Wahrheit ist theologisch das einzig Mögliche. Weil wir Menschen sind und Gott unergründlich, können unsere Aussagen trotz aller Bekenntnisbindung nur als offene und vorläufige gültig sein.

III. Gegenwartsprobleme von Kirche und Kunst

Ich versuche, bevor ich zu praktischen Folgerungen im Umgang von Kirche und Kunst komme, an drei Stichworten meine Position zu verdeutlichen. Die Stichworte sind „Autonomie“, „Soli Deo gloria“ und „Logos spermatikos“.

1. Autonomie

Jeder Versuch einer Zuordnung von Kunst, Religion und christlichem Glauben sollte sich darüber im klaren sein, daß er an der Autonomie der Kunst nicht vorübergehen kann. Versuche, an einen Zustand anzuknüpfen, in dem Kunst, Religion und Christentum noch eine Ein-

heit waren, sind zum Scheitern verurteilt. Ein solches Nichtwahrhabenwollen der Differenz führte nicht etwa zu einem neuen Modus von Begegnung, sondern lediglich zum Bündnis zwischen einer am Gestern orientierten Kirchlichkeit und einem gestrigen Kunstverständnis. Das Glück solcher Eintracht wäre nur ein Glück auf Zeit. Da sich Kirche der Zeitgenossenschaft nicht entziehen kann, da ihre Glieder auch als *communio sanctorum* den geistigen und kulturellen Entwicklungen verbunden sind, wäre es töricht, die Entwicklung zur Autonomie der Kunst aufgrund falscher Apologetik in Frage stellen zu wollen. Bezogen auf die Kunst ist es für Religion und Glauben daher sinnvoll, die neuzeitliche Kunstentwicklung seit der Renaissance, seit dem Paradigmenwechsel der Romantik (Caspar David Friedrich) und der Entwicklung zur Moderne (Cézanne, Kubismus, Expressionismus, Abstrakte Malerei usw.) zur Kenntnis zu nehmen. Für alle weiteren Überlegungen bleibt die Autonomie der Kunst der Ausgangspunkt.

2. *Soli Deo gloria*

Man könnte einwenden: Wird damit nicht auf eine theologische Deutung der Kunst verzichtet? Sollte nicht alle Kunst im Kontext von Kirche Rührung sein, vergleichbar dem ‚s.d.g.‘ (*Soli Deo gloria*), das Johann Sebastian Bach unter seine Kompositionen schrieb?

Daß alles schöpferische Tun — sofern wir es theologisch verstehen wollen — ein Rühmen des Schöpfers sei, ist als theologischer Satz unbestreitbar. Mit dieser generellen Bejahung ist allerdings noch nichts darüber gesagt, wie man mit einem solchen Satz in konkreten Situationen umgehen könnte. Falsch wäre es auf jeden Fall, daraus zu schließen, eine theologisch besonders legitimierte Institution habe daraufhin das Recht, den Künstlern vor-

zuschreiben, was sie zu tun oder zu lassen hätten. Wer dies täte, hätte den theologisch richtigen Satz, Kunst sei Rühmung, dazu mißbraucht, die Autonomie der Kunst durch die Heteronomie von seiten einer Institution zu verdrängen. Wenn es gegenüber der Autonomie einen „höheren Standpunkt“ gibt, so wäre dies Theonomie, nicht aber Heteronomie. Theologische Heteronomie versucht ihr eigenes innerweltliches Gesetz — das sie als göttlich wähnt — den irdischen Erscheinungsformen aufzuzwingen. Theonomie hingegen wahrt das Jenseits von Autonomie (und Heteronomie), insofern sie alles menschliche Bilden unter den Vorbehalt, daß es *nicht* das Letztgültige sei, stellt. Dies wäre soli Deo gloria! Hier würde Gott die Ehre gegeben.

Mit der Theonomie wird die klerikale Heteronomie ebenso in Frage gestellt wie eine mögliche, unter dem Begriff von Autonomie zu Unrecht vorgebrachte Selbstvergötterung der Kunst. Sätze wie alle Kunst sei eo ipso heilig und die Künstler (z. B. Cézanne, van Gogh, Gauguin) seien „Götter in einem säkularen Pantheon“, mißachten den durch Theonomie definierten Vorbehalt, daß das Irdische irdisch sei. Recht verstanden — also nicht im Sinne eines Machtanspruchs der Institution Kirche — erweist sich die Formel soli Deo gloria als vereinbar mit der Autonomieforderung, die sie aber zugleich kritisiert und transzendiert. Bei strikter Betonung der Eigenständig- und Eigengesetzlichkeit der Kunst bewahrt sie den künstlerischen Anspruch vor Selbstvergötterung. Die Abfolge Heteronomie, Autonomie, Theonomie wäre die Leitvorstellung, nicht hingegen das Zurück aus der Autonomie in eine wie auch immer gestaltete klerikale Heteronomie. Autonomie — Heteronomie — Theonomie sind Begriffe Paul Tillichs. Die Verbindung ist untergründig auch in anderen Ausführungen vorhanden.

3. *Logos spermatikos*

Theonomie als Leitvorstellung ist eine Vorbehaltsklausel. Wer unter raum-zeitlichen Bedingungen über die Einbeziehung oder Nicht-Einbeziehung von Kunstwerken in den Kontext Kirche nachdenkt, wird an der autonom gewordenen Kunst anzuknüpfen haben. Überblickt man daraufhin die Kunst unseres Jahrhunderts, so fällt auf, daß es innerhalb einer sich autonom verstehenden Kunst bedeutende Kunstwerke gibt, die die Frage nach Religion in vielerlei Weise eigens thematisieren. Wir begegnen im 20. Jahrhundert zum Beispiel Formen visueller Mystik — Kunstwerken, die auf ein Jenseits des Sag- und Deutbaren abzielen — und einer Kunst ekstatischer Expressivität, die die abbildhafte Wirklichkeit angesichts eines „anderen“ Sinnes zerbricht; wir begegnen mannigfachen Formen der Auseinandersetzung mit biblischen Themen — etwa der Christusgestalt, der Apokalypse, dem Thema „Engel“.

Die Beobachtung solcher Phänomene macht allerdings bewußt, daß man in unserem Jahrhundert solchen Erscheinungsformen im künstlerischen Bereich seitens der Kirche wenig Beachtung geschenkt hat. Man könnte angesichts der künstlerischen Moderne fast von einer Tradition des Wegblickens und Ausgrenzens seitens der Kirche sprechen. Bis auf wenige, angesichts der Vielfalt von Bauten geringfügige Ausnahmen, haben die Klassiker der Moderne in den Kirchen *keine* Aufnahme gefunden.

Bei Jawlensky, Kandinsky, Nolde, Beckmann und anderen war angesichts ihrer Ernsthaftigkeit die Nichtbeachtung durch die Kirche menschlich eine große Enttäuschung. Aber auch für die Kirche war es ein Verlust.

Was bei diesen Künstlern an Erfahrungen, Erkenntnissen, Sehnsüchten, Protesten und Hoffnungen ins Bild gebracht wurde,

hätte Theologie und Kirche in der ersten Jahrhunderthälfte vielfältig befruchten können. Waren (oder sind) nach dem 2. Weltkrieg die Gesprächsansätze und Initiativen zur Einbeziehung der Gegenwartskunst in der Kirche intensiver — was u. a. eine Zeitschrift wie „Kunst und Kirche“ ständig unter Beweis stellt —, so ist die generelle Fremdheit gegenüber der unmittelbaren Gegenwartskunst jedoch keineswegs überwunden. Die Einbeziehung der Kunst orientiert sich nach wie vor an vorangegangenen Leitbildern, auch wenn diese jetzt anders sind als zu Noldes Zeiten. Die In-Dienst-Nahme der Kunst als *ancilla theologiae* (Magd der Theologie) wird nach wie vor praktiziert. Trotz mancher mutiger Brückenschläge von Einzelgängern besteht die Gefahr, daß sich die Ausgrenzung der Kunst aus der Kirche weiter fortsetzt. Die geistige Auseinandersetzung, die man seitens der Kirche andernorts sucht, findet hier längst statt. Man brauchte nur hinzuschauen, um im Bereich der Kunst den eigenen Fragen, Symbolen und Mythen, wenn auch auf neuartige und verfremdete Weise, zu begegnen.

Daß Kunst generell Quelle von Erkenntnis sein kann, ist kein neuer Gedanke. Aber Kunst kann auch Quelle theologischer Erkenntnis sein, wenn sie als Erfahrung — verdichtet und reflektiert — theologisch relevant wird. Die frühchristlichen Apologeten und die alexandrinischen Theologen bedienten sich der Lehre vom Logos spermatikos, um eine Beziehung vom Geist im griechischen Sinn (als „ausgestreutem Samen“) zum Logos in Christus herzustellen. Diese Vorstellung — in neuer Form aufgegriffen — erscheint mir als Folie, vor der sich das Verhältnis von Kunst und christlicher Verkündigung begreifen ließe. Bei der Begegnung mit einem Kunstwerk ist auf den Logos spermatikos zu achten, der im Kunstwerk vorhanden ist, verborgen in Brüchen und Ris-

sen und der schließlich zum Logos in Christus in Beziehung zu setzen wäre.

IV. Praktische Folgerungen

Um Gemeinden mit Gegenwartskunst in Verbindung zu bringen, wäre zu empfehlen, Kunstwerke vorübergehend in Kirchenräume (und andere kirchlich verwaltete Räume) zu bringen. Das klassische Modell ist die zeitlich befristete Kunstaussstellung; ein anderes ist die kurzfristige Einbeziehung eines einzelnen Kunstwerkes in die Kirche, wobei dann das Kunstwerk die Gottesdienste und übrigen Dienste durch seine Präsenz begleitet. Für beide Typen gibt es Beispiele.

Das gegenwärtig zu beobachtende Interesse an Kunstaussstellungen könnte bei unsachgemäßer Durchführung längerfristig allerdings sogar schädlich sein. Aufgrund der weitgehenden Ausgrenzung der Moderne in diesem Jahrhundert ist die Kirche in der Defensive. Die Nichtwahrnehmung von Gegenwartskunst ging zum Teil Hand in Hand mit der Förderung von zum großen Teil kunstgewerblichen, leicht verdaulichen Produkten — aus der Sicht der Kunstwelt ein bleibendes Manko. Wenn dann eine Kirchengemeinde, eine Akademie oder ein katholisches Bildungswerk, eine Kirchenverwaltung oder gar ein Katholikentag oder Kirchentag sich zu Kunstaussstellungen entschließen, müssen sie sich dieser Hypothek bewußt sein. Dann wird die Autonomie zum Prüfstein. Wenn man die Kunst für die eigenen (gewiß sehr hohen) Zwecke lediglich instrumentalisierte, sollte man in einem solchen Fall auf eine Kunstaussstellung lieber verzichten.

Vor diesem Hintergrund ist die Präsentation eines einzelnen Kunstwerkes oder eines einzelnen Künstlers sogar noch unproblematischer als die Themenausstellung. Bei der Einzelwerkpräsentation oder der Vorstellung eines einzelnen

Künstlers sind der Instrumentalisierung Grenzen gesetzt. Die Ausstellung zu einem biblischen Thema ist demgegenüber schwieriger, weil die Gefahr der Instrumentalisierung der Kunstwerke immer präsent ist. So anregend es für den Veranstalter ist, Themen wie „Christus“, „Abendmahl“, „Schöpfung“ oder „Engel“ in mehreren Variationen vorzuführen, der Künstler könnte leicht in die Rolle des bloßen Zulieferers und Anregers zurückgedrängt werden. Wer mit Gegenwartskunst im Kontext Kirche zu tun hat, kann nicht einfach zur Tagesordnung übergehen. Zumindest dies könnte Kunst bewirken: die Unterbrechung, die Irritation.

Zeitgenössische Kunstwerke im Kirchenraum

Am weitesten geht, wer den Kunstwerken im Kirchenraum einen dauerhaften Ort zuweist. Hier trifft die wirkliche Präsenz des Kunstwerks auf die Präsenz des Raums und wird mit vielfältigen Formen des Gottesdienstes und den anderen gemeindlichen Diensten dauerhaft verbunden. In der Regel wird der Kirchenraum als Schwelle empfunden, hinter der in der Kunst vieles nicht mehr erlaubt ist, was andernorts unstreitig möglich ist. Künstler wie Arnulf Rainer, Jürgen Brodwolf und Werner Knaupp werden beispielsweise auf Akademietagungen oft diskutiert, sind auf Ausstellungen im Kontext Kirche vertreten — und trotzdem findet man von diesen Künstlern kein Werk, das in einer zum Gottesdienst genutzten Kirche auf Dauer seinen Ort gefunden hätte.

Der Grund hierfür ist ein doppelter: Zum einen sind die Kunstwerke im Kirchenraum Teil der Kirchenarchitektur, weshalb die räumliche Einbindung — womöglich sogar in einer historischen Architektur — zum Problem wird. Zum anderen stehen die Kunstwerke in Korrespondenz zu dem, was in der Kirche Sonn-

tag für Sonntag, an Wochen- und Festtagen, als Gottesdienst stattfindet. Der Gottesdienst in seinem liturgischen Verlauf ist Wort und Antwort, ist Eucharistie und Geheimnis und repräsentiert Sinn und Wert dessen, was die Gemeinde glaubt, denkt und fühlt. Des Gottesdienstes wegen kommt die Gemeinde zusammen, nicht des Raumes wegen und erst recht nicht wegen der Kunstwerke.

Solche Vorgaben legen es nahe, daß man bei der Einbeziehung eines Kunstwerkes in die Kirche auf Risiken weitgehend verzichtet und in Sachen Kunst das Unverbindliche einer profilierten Aussage vorzieht. Man meint, ein Werk müsse mit dem Raum und allen kirchlichen Anlässen jetzt und für alle Zukunft verbunden sein. Die Dominanz der Mittelmäßigkeit der Kunst im Kirchenraum hat hierin ihre Ursache; ein fast tragisches Phänomen! Weil Gottesdienst und Raum ein so hoher Wert sind, verweigert man anspruchsvoller Kunst den Zutritt. Aber der Preis ist hoch.

Recht verstanden müßte es sehr wohl möglich sein, der Gegenwartskunst innerhalb des Kirchenraumes ein Existenzrecht zu sichern. Erforderlich ist allerdings, daß sich einerseits die autonome Kunst ihrer spezifischen Ortsgebundenheit bewußt wird und andererseits Architektur, Denkmalpflege und kirchlich Verantwortliche ihren Vorstellungshorizont von dem, was künstlerisch möglich wäre, erweitern. Ein zeitgenössisches aussageträchtiges Werk kann auch in alter Architektur zur Geltung kommen, ohne zu verstümmeln oder zu zerstören. Der Gottesdienst würde mit der Gegenwärtigkeit des Geistes konfrontiert, gebrochen vielleicht, auf mannigfache Weise herausgefordert, aber immerhin konfrontiert mit Geist und Leben.

Hinsichtlich der Einbeziehung von Gegenwartskunst in Kirchenräumen wäre Mut zu mehr Wagnis angebracht. Kirchen, in denen die Gegenwartskunst —

aus welchen Gründen auch immer — keinen Ort und kein „Wort“ mehr findet, haben sich in eine selbstverschuldete Isolation begeben. Nicht das Modernitätsdefizit ist daran das Beängstigende. Schlimmer wiegt, daß man sich damit von den Prozessen gegenwärtiger geistiger Auseinandersetzung ausgrenzt. Das Nichtwahrnehmen der in der Kunst erhobenen Frage nach Sinn, Wert und Transzendenz mag eine Rolle spielen. Oft ist es auch die Angst, das eigene proprium nicht mehr aufrechterhalten zu können, also schlicht Kleinglaube.

Das Ja zum zeitgenössischen Kunstwerk bedeutet nicht, daß an jeder Stelle im Kirchenraum jedes qualitativ hohe Kunstwerk seinen Ort finden könnte. Im Einzelfall wird abzuwägen sein, was sinnvoll und der Gemeinde zumutbar ist und was nicht. Nicht jeder Ort in einer Kirche hat die gleiche Repräsentanz und den gleichen Rezeptionsradius. Gleichwohl ist — gerade um der Gemeinde willen — zu fordern, daß man der Gegenwartskunst exemplarisch im Kirchenraum einen dauerhaften Ort zuerkennt. Dies zu mißbilligen, wäre eine theologische Ohnmachtserklärung. Die Präsenz von Gegenwartskunst bedeutet die permanente Anwesenheit von zeitgenössischer religiöser Erfahrung und Weltdeutung. Der ontologische Grund,

weshalb wir uns für Kunst im Kirchenraum einsetzen, ist ihre Partizipation an der Wahrheit im Sinne der Erschließung von Existenz auf mannigfache, plurale Weise. Günter Rombold schreibt: „Kunst bezieht sich auf Wahrheit, sie hat einen Wahrheitsgehalt. Sie hat nicht bloß einen unverbindlichen ästhetischen Charakter, sondern sie hat eine existentielle Dimension. Im Begriff der Wahrheit sehen wir die verbindende Klammer zwischen Ethik und Ästhetik. Beide sind auf Wahrheit bezogen, auf Wahrheit verpflichtet. Allerdings wird zu prüfen sein, was ‚Wahrheit‘ im Bereich der Kunst bedeutet.“⁴ Dieser Explikation der Wahrheit der Kunst und deren Überprüfung hat Günter Rombold ein Drittel eines Jahrhunderts, sein Lebenswerk gewidmet. Wo dem Kunstwerk soviel Macht zugesprochen wird, stellt sich naturgemäß die Frage nach der Grenze. Das ist richtig so. Für die Kirche in ihrer realen Verfassung sollte jedoch gelten, daß man, bevor man die Grenze markiert, sich erst einmal mit der Kunst auf den Weg begibt. Mit der Kunst auf dem Weg, sollte man sich ihrer sanft-poetischen, aber auch ihrer ekstatisch-eruptiven Begleitung nicht entziehen und stattdessen die Bergpredigt zitieren: „Und wer dich nötigt, eine Meile weit zu gehen, mit dem gehe zwei!“ (Mt 5, 41).

⁴ G. Rombold, Die Wahrheit der Kunst, in: Kunst und Kirche 48 (1985) 79.

<p>Heinrich Döring Martin Moritz</p> <h2>DER KREUZWEG</h2> <p>Eine theologische Meditation von Heinrich Döring zu einem gezeichneten Kreuzweg von Martin Moritz</p>		<p>VERLAG PASSAVIA 8390 Passau 1</p>  <p>80 Seiten. 20 × 20 cm. Mit Wiedergabe der Originalzeichnung auf Leporello 102 × 20 cm als Anhang. Ganzlinson 19,80 DM</p>
---	---	---