
Isabella Guanzini

Das Künstlerische im Geist¹

Über ein mögliches Verhältnis von Theologie und Ästhetik

Die Anspielung auf das Werk von Wassily Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei* von 1911 hat in diesem Beitrag zwei Absichten. Einerseits zielt sie darauf ab, den *ästhetischen Bruch* der Avantgarden Anfang des 20. Jahrhunderts als einen möglichen Bezugspunkt für die heutige post-metaphysische Fundamentaltheologie und ihre Aufgabe im heutigen (post-)säkularen Kontext auszulegen. Andererseits wird hier ein mögliches Verhältnis von Theologie bzw. Fundamentaltheologie und Kunst untersucht, in dem nicht zuletzt die Frage nach der Frage überhaupt, nämlich die Gottesfrage, im Zentrum steht.

Es handelt sich hier nicht um ein inhaltliches, sondern um ein operationales Problem und um die Entscheidung für eine fundamentale theoretische Haltung: Wie kann sich in einer Epoche, die *sich nicht mehr unmittelbar als christlich versteht* und nicht nur von einer breiten Pluralisierung von Denkformen und religiösen sowie psychosozialen Lebensformen geprägt ist, sondern auch von Szentismus, Skeptizismus und Fundamentalismen herausgefordert wird, noch ein sinnvoller Glaubensakt konstituieren? Durch Annäherungen an diese Frage soll das Problem der Plausibilität (Glaubwürdigkeit und Denkbarkeit) des Christentums neu betrachtet und zu beantworten versucht werden.

In diesem Zusammenhang möchte ich zunächst mit einer Konfrontation der anti-

ken Tradition der Ikonen mit der Ästhetik der russischen Avantgarde beginnen. Dann werde ich zeigen, dass besonders die Kunstwerke von Kasimir Malewitsch interessante Motive für ein fundamentaltheologisches Denken anbieten können. Schließlich werde ich Überlegungen bezüglich neuer Aufgaben des Fachs illustrieren, die meines Erachtens wichtig und für die heutige soziokulturelle und symbolische Ordnung Europas überaus dringlich sind.

1 Ikonen und Avantgarde

Es gibt eine interessante Konstellation von gemeinsamen Elementen zwischen antiken Ikonen und neuen Wegen der zeitgenössischen Kunst, die uns zu denken geben kann. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die kreativsten Avantgardisten ihre ersten experimentellen Werke schufen, ereignete sich in Russland eine wahre Wiederentdeckung und Wiederbelebung der traditionellen Ikonographie. Die zwei Bewegungen überschnitten sich und beeinflussten einander. Kandinsky, Malewitsch und Chagall übernahmen Motive und Reflexionen von Florenskij, Bulgakov und Trubeckoj, um eine *neue avantgardistische Übersetzung* der russischen Ikonographie anzubieten. Die Ikonen hatten – nicht nur in Russland, sondern auch im Westen – bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ausschließlich

¹ Hierbei handelt es sich um das verschriftlichte Referat, das aus Anlass des 75. Geburtstages von Hanjo Sauer im Rahmen der Tagung „Theologie und Kultur“ am 2. Dezember 2019 in Linz vorgetragen wurde.



Die Muttergottes vom Zeichen (1218)



Marc Chagall, Mutterschaft, 1913, Amsterdam

liturgische Bedeutung, etwa für Andachtszwecke. Eine erste Wahrnehmung und Aufdeckung der künstlerischen Bedeutung der Ikonen ereignete sich mit der Wiederentdeckung der Trinität von Andrej Rublev, die 1904 restauriert wurde. Seitdem haben die größten russischen Galerien und Museen beeindruckende Sammlungen ausgestellt, die diese besondere Aufmerksamkeit für die Ikonen widerspiegeln. Der antike Stil der Ikonen, der mehr als vier Jahrhunderte lang in den orthodoxen Kirchen bewahrt worden war, stand auf überraschende Weise im Einklang mit der ästhetischen und inhaltlichen Forschung der Avantgarde, welche die Schönheit und die

außerordentliche Helligkeit der Farben bewunderte.

Schon Kandinsky behauptete: „Die Quelle meiner abstrakten Malerei findet sich tatsächlich bei den russischen Ikonenmalern des 10. bis 14. Jahrhunderts und in der russischen Volkskunst, der ich zum ersten Mal während meiner Reise in den Norden Russlands ansichtig wurde.“² Wenn man die am meisten verehrten Ikonen der russisch-orthodoxen Tradition bzw. *Die Muttergottes vom Zeichen* in den Blick nimmt, ist ihre avantgardistische Verortung und Übersetzung wunderbar am Gemälde *Mutterschaft* zu beobachten, das Marc Chagall 1913 geschaffen hat.

² Brief von Vassily Kandinsky an André Dézarrois (31.07.1937), in: Christian Derouet / Jessica Boissel (Hg.), Kandinsky: Œuvres de Vassili Kandinsky (1866–1944), Paris 1984, 13.

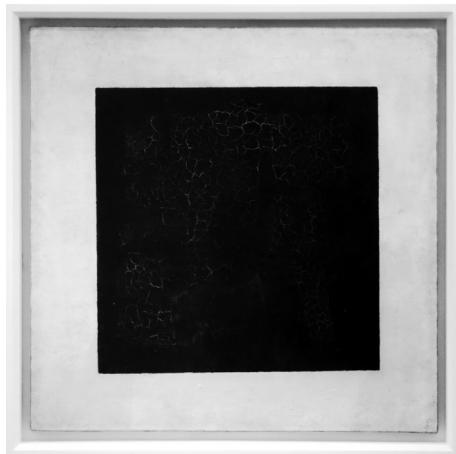
Es zeigt sich eine überraschende Ähnlichkeit zwischen der Organisation des Raumes in der byzantinischen und dann russischen Ikone, wo das Kind in seinem eigenen Raum, in seiner besonderen Existenz eingeschlossen und aufgehoben ist, und dem visionären Bild von Chagall, das unterschiedliche und unmögliche Elemente – wie eine Kuh, die fliegt oder ein sichtbares Kind im Mutterleib oder eine Bäuerin, die alles überragt – zusammenstellt, um seine Sehnsucht nach seiner Heimat Russland zum Ausdruck zu bringen. Hier ist der Verweis auf die Ikonenkunst deutlich. Verschiedene Konzeptionen des Raumes koexistieren, welche die irdische Ordnung der Welt und der Vorstellungen – man könnte sagen: die Welt der bloßen Objekte – transformiert. Die Welt der Gegenstände wird für und durch eine Alterität, eine andere Dimension, eine Transzendenz geöffnet, welche die scheinbar abbildbare Ordnung der Dinge und die Logik der Identität erschüttert.

Das Studium der Ikonen vermittelte Chagall nicht nur technische Erkenntnisse, sondern vor allem eine Ästhetik für Gestalten, die einer anderen Welt zugewandt scheinen, durch die das Ewige im Zeitlichen aufleuchtet. Er erkannte und erlebte an den Ikonen, dass das sinnhaft wahrnehmbare Bild eine geistig-seelische Wirklichkeit zum Ausdruck bringen will. Um es mit Michail Bachtin auszudrücken, zierte diese avantgardistische Übersetzung der antiken Ikonenmalerei auf eine Logik der Ambivalenz, der Alterität, der Spannung zwischen Sagbarem und Unsagbarem, die den monologischen Raum der Immanenz auf die Dialogizität der Transzendenz zu öffnen vermochte.³

2 Malewitsch und das Schwarze Quadrat: jenseits einer Welt der Objekte

Genau in diesen Jahren, während die Wiederentdeckung der Ikone neue künstlerische Strömungen entfesselte, entwickelte Kasimir Malewitsch zeitgleich seine Stilrichtung des Suprematismus. Die Kunstwerke von Kasimir Malewitsch scheinen einem ganz anderen ästhetischen Universum zu entsprechen. Als er zu Beginn des vorigen Jahrhunderts mit der radikalsten Manifestation des Avantgardenismus die Bühne betrat, rückte er eine neue *negative Ästhetik* in den Blick, im Sinne einer Negation der Tradition in allen Formen, die zugleich einen ‚anderen Anfang‘ der Kunst zu setzen versuchte.

Sein berühmtes Werk *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* wurde zum ersten Mal in der „Letzten Futuristischen Ausstellung: 0,10“ (1915) ausgestellt und brach-



Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat auf weißem Grund, 1915 erstmals ausgestellt, Tretjakow-Galerie, Moskau

³ Vgl. Michail Bachtin, Die Ästhetik des Wortes (Edition Suhrkamp 967), Frankfurt am Main 1979.

te ein wahres Durchbrechen der Formen, der Regeln und der Räume der klassischen Kunst mit sich.

Diese nihilistische Ikone hat tatsächlich zwei Seiten: die eine ist der Vergangenheit, die sie zerstört, zugewandt, und die andere der Zukunft, die sie eröffnet. Dieses Bild ist als einer der Gründungsmythen oder -riten der Moderne zu verstehen. Gleichzeitig bezeichnete Malewitsch es selbst als „die Ikone seiner Zeit“. Bei der Ausstellung plazierte er das Bild hoch oben in der Ecke des Raumes, d.h. an jenem Ort, wo in den russischen Häusern für gewöhnlich die Ikone Christi oder die Mutter Gottes hingen.

Einerseits wandern die Ikonen aus dem kirchlichen Raum hinaus und es entwickelt sich eine außerordentliche ikonographische Reflexion, wie sie exemplarisch im Buch *Ikonostas* von Pavel Florenskij zu finden ist. Andererseits setzt sich das Schwarze Quadrat als neuer Weg der zeitgenössischen Kunstgeschichte durch.

Hier hat man das Gefühl, dass die Geschichte der Kunst an ihrem Endpunkt, oder, wie Malewitsch selbst behauptete, an ihrem höchsten Ziel angekommen sei. Die Rigorosität der Verwerfung aller klassischen Darstellungen und aller mimetischen Anpassungen mündet in eine völlig nackte Ikone ohne Rahmen, in einen Nullpunkt der Malerei im Sinne ihrer absoluten Verweigerung und in eine totale Opposition zur klassischen Bildphilosophie.

Kandinsky war zwar der Erste, der die Kunst als „Welt ohne Objekte“ und als Emanzipation von der Realität verstanden und bestimmt hat, der „Wille zum Ausdruck“ der Realität blieb aber die Grundintention seiner Kunst. Das Ziel der Ästhetik Malewitschs war dahingegen eine fortschreitende Zerlegung und Abstraktion der Bildtradition, d.h. eine „Pulverisie-

rung“ der Gegenstände. Das Quadrat distanzierte sich von jeder Gestalt oder Darstellung der sinnlichen Welt, von Repräsentation oder Figuralität, und eröffnete eine neue Ära der Kunst.

Beide, sowohl die klassischen Ikonen wie auch das Quadrat, verzichten auf eine Bestimmung der Essenz (Gottes) und möchten zugleich den Raum für das Erscheinen des Unaussprechlichen gerade als Unaussprechliches schaffen. Dem Idol (von *eidolon*, *eido*, *video*, ich sehe) setzt sich die Ikone entgegen. Wie Jean-Luc Marion in seinem Buch *L'idole et la distance* erklärt, lässt sich das Idol vom Blick beobachten und gänzlich fassen, es lässt sich innerhalb des Ich-Horizontes einschließen. Das Idol füllt und sättigt den Blick, ohne eine weitere Vision zu eröffnen, ohne auf eine Transzendenz zu verweisen, da das Idol sich als letztes Wort durchsetzt. Das Idol ist wie ein Spiegel, der dem Blick entspricht, der nichts Anderes als das Selbe widerspiegelt und den Blick in einem selbstreferenziellen Kreis ohne Alterität gefangen sein lässt.

Die Ikone manifestiert etwas Anderes: Sie weist die Betrachtenden darauf hin, dass das Göttliche nicht ein Objekt ist, welches es direkt in den Blick nehmen könnte. Die Ikone lässt den Blick des Subjekts nicht auf ein Objekt als einen harten Gegenstand treffen, sondern macht die Realität durchlässig für eine transzendenten Tiefe, die den Betrachtenden vor allem eines vermittelt: Du kannst das Göttliche nicht im Bild finden, du kannst es nicht endgültig darstellen. Insofern weist die Ikone dem Subjekt einen Weg, auf dem es immer wieder zu hören bekommt: „Das ist es nicht, und dieses auch nicht. Was du suchst, kann man nicht abbilden.“ In diesem Sinne ist die Ikone – auch die Ikone unserer Zeit – nicht das Resultat oder die Sättigung unse-

res Blickes, sondern der Ort seines unerfüllten Begehrrens und eines ständigen Verweisens. Ein möglicher Weg, den Spuren des Göttlichen zu folgen, zeigt sich nur in der Unmöglichkeit, dieses zu fixieren.

Das Quadrat evoziert die Leere und macht sie sichtbar durch einen damit korrelativen unmöglichen Gestus an der Grenze von Sagbarkeit und Unsagbarkeit.

Hier stellt sich die Frage, wie das Unsichtbare figuriert wird, wie die Stille zu Wort kommen kann. Da die Stille nicht als solche ausgesprochen werden kann und sich das Ineffabile als Ineffabiles nicht zeigen kann, in welchen anderen Dimensionen kann das Nicht-Darstellbare vernehmbar werden? Ich möchte diesbezüglich das Gedicht *Die drei seltsamsten Worte* von der polnischen Dichterin Wisława Szymborska zitieren:

Sag ich das Wort Zukunft,
vergeht seine erste Silbe bereits im Zuvor.
Sag ich das Wort Stille,
vernichte ich sie.
Sag ich das Wort Nichts,
schaffe ich etwas, das in keinem Nichtsein
Raum hat⁴.

Hier kommt die Spannung, die unauflösbare Antinomie zwischen Sagbarem und Unsagbarem, zwischen Schweigen und Sprechen, zwischen Präsenz und Absenz zu Wort. Es gibt kein diskursives Äquivalent, welches diesen Worten entsprechen könnte.

Hier entzieht sich das Nicht-Darstellbare jeder Wesensbestimmung, es verwei-

gert jede „Was-ist?-Frage“⁵. „Die messianische Welt werde eine Welt ohne Gleichnisse sein“ – steht im *Zohar*, dem mystischen Buch des Judentums geschrieben – „in der das Gleichnis und das Verglichene nicht mehr aufeinander bezogen werden können“: Scholem erklärt, „dass hier ein Sein auftauchen werde, das nicht mehr abbildfähig ist“⁶.

3 Eine königliche Pforte zum Absoluten

Es handelt sich hierbei um das letzte Bild vor dem Erblinden bzw. um das letzte Wort vor dem Verstummen, wie Karl Rahner sagen würde: Hier haben „wir es durch das Verschwinden alles benennbaren einzelnen mit dem gründenden Ganzen als solchem zu tun“⁷. Es gibt noch dieses Wort, das Wort ‚Gott‘.

„Das allein ist schon bemerkenswert. [...] jedenfalls spiegelt die jetzige Gestalt des Wortes das wider, was mit dem Wort gemeint ist: der ‚Unsagbare‘, der ‚Namenselose‘, der nicht in die benannte Welt als ein Moment an ihr einrückt; das ‚Schweigende‘, das immer da ist und doch immer übersehen, überhört und – weil es alles im Einen und Ganzen sagt – als Sinnloses übergangen werden kann, das, was eigentlich kein Wort mehr hat, weil jedes Wort nur innerhalb eines Feldes von Wörtern Grenze, Eigenklang und so verständlichen Sinn bekommt.“⁸

Es sehe zunächst so aus, sagt Rahner, „als ob das Wort uns anblinke wie ein er-

⁴ Wisława Szymborska, „Die drei seltsamsten Worte“, in: *dies.*, Die Gedichte, hg. v. Karl Dedecius, Frankfurt am Main 1997, 307.

⁵ Massimo Cacciari, Ikonen des Gesetzes, Paderborn 2018, 141.

⁶ Gershon Scholem, Judaica. I, Frankfurt am Main 1963, 73.

⁷ Karl Rahner, Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums, Freiburg i. Br.–Basel–Wien 2008, 56.

⁸ Ebd., 50.

blindetes Antlitz: Es sagt nichts *über* das Gemeinte, und es kann auch nicht einfach wie ein Zeigefinger fungieren, der auf ein unmittelbar außerhalb des Wortes Begegnendes hinweist und selber darüber nichts sagen muss, wie wenn wir ‚Baum‘ oder ‚Tisch‘ oder ‚Sonne‘ sagen⁹. Rahner spricht von einer „schrecklichen Konturlosigkeit“ des Wortes: Gott gehört nicht in den Bereich der Gegenstände, und so weist das Wort „Gott“ auf etwas grundsätzlich Fremdes hin. Gegen den Gott des fixen Begriffs, der ein Götzenbild ist, denkt Rahner Gott als die Erfahrung einer lebendigen, unendlichen, unbegreiflichen und unsagbaren Person und Wirklichkeit. Gott ist das Meer des Geheimnisses.

Aus einer ähnlichen Perspektive können wir auch das Schwarze Quadrat anschauen, das eine „Verdichtung“, eine absolute Opazität darstellt, die den Blick abgleiten lässt. Das Bild wird so zu einem ‚Nichtbild‘, einer reinen Anziehung der Aufmerksamkeit, worin sich das Auge verliert. Im selben Maße erfahren sich die Betrachtenden selbst von der Ikone angeblickt, was ihren eigenen Blick magnetisiert. Es sind nicht mehr wir, die einfach etwas beobachten: Vielmehr kann man sagen, dass dieses Geheimnis uns beobachtet, es blickt uns an.

Der letzte Paragraph von Rahners „Meditation über das Wort Gott“ trägt den Titel „Das uns aufgegebene ursprüngliche Wort“. Das Wort kommt auf uns zu; es ist wie ein Zeichen, das uns zwingt zu denken, uns selbst als Ganze vor uns selbst zu stellen. „Wir hören erleidend das Wort ‚Gott‘“. Das Wort wird uns zugeschickt und kommt aus dem wortlosen Gefüge aller Wörter, es ist das Wort aller Wörter. Dieses Wort

lässt sich nicht in die Sprache einer rationalen Diskursivität übersetzen, sondern es offenbart sich als reiner Signifikant – im Wort bzw. im Quadrat, das eine weitere Dimension eröffnet.

Dieses Quadrat ist eine außergewöhnliche Implosion, welche die Ganzheit des Sinnlichen verdichtet und als *eine Schwelle, ein Übergang oder eine Pforte* zu verstehen ist, die in das Geheimnis des Seins führt. Malewitsch zielt darauf ab, in das, was der Theologe Hans Urs von Balthasar als das „unausdrückbare ursprüngliche Mysterium“¹⁰ bezeichnet, einzuführen und so aus angemessener Distanz das Mysterium als solches auszustellen.

Bereits der byzantinische Theologe und Mystiker Nicolaos Kabasilas hatte die heiligen Mysterien als „Fenster“, als „Tore des Lebens“ bezeichnet; Pavel Florenskij hat dieses Bild des Weges, des Tors oder des Fensters übernommen, um das liturgische Wesen der Ikone zu bestimmen: Für die Christinnen und Christen der Ostkirchen sind die Ikonen „Fenster zum Absoluten“, die einen Einblick in das religiöse Geheimnis ermöglichen und das Unsichtbare durch das auf der Ikone Sichtbare hindurchscheinen lassen. Die ikonoklastische Häresie setzt dahingegen einfach das Drama oder die Antinomie der Ikone, die zwischen Schweigen und Apokalypse oszilliert, außer Kraft: Beim Ikonoklasmus gibt es keine Alternative zwischen absolutem Realismus oder absoluter Stille: Das, was bleibt, ist eine bloße Zerstörung der Bilder. Und „Ikonen vernichten heißt, die Fenster zuzumauern“, sagt Florenskij in seinem Werk *Die Ikonostase*; es heißt, den Durchgang zu versperren, durch welchen man mit dem Mysterium in Berührung kommt.

⁹ Ebd.

¹⁰ Hans Urs von Balthasar, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. 3 Bände, Einsiedeln 1975.

Hier begegnen wir der liturgischen und sakramentalen Essenz der Ikone: Sie wird zur „königlichen Pforte“¹¹, wie Pavel Florenskij behauptet, die den Übergang vom Unsichtbaren in das Sichtbare öffnet – nicht schafft, nicht nachahmt, nicht verbindet – und das Licht hervorbringt. Malewitsch transformiert die sakrale liturgische Bedeutung der antiken Ikonen und schafft eine *künstlerische und philosophische Schwelle*, die man überqueren kann, um zur Unendlichkeit zu gelangen.

Die Perspektive Malewitschs ermöglicht eine erste Annäherung zum theologischen Thema der Gegenwart. Seine nicht-gegenständliche Kunst bzw. sein Schwarzes Quadrat zeigt zunächst einmal auf radikale Weise, dass es im Zeitalter des Todes der Kunst, wie es schon bei Hegel angekündigt wurde, *noch einen Platz für die Kunst* geben soll. Das Problem der Kunst ist nun nicht mehr der Versuch Schönheit abzubilden. Das Hauptproblem liegt vielmehr darin, immer wieder einen Platz für die Kunst zu schaffen und ihn für immer neue Kreationen *offen zu halten*.

4 Das letzte Wort vor dem Verstummen

Es besteht sicher die Gefahr, das Schwarze Quadrat rein als Diskurs der Negativen Theologie zu interpretieren, in welcher der Abgrund von Gottes Mysterium bis zum Nichts führt. Über Gott kann man nur mit negativen Aussagen sprechen: Das ist nicht Gott, das ist es auch nicht usw. Die Negativität, die diesen Zugang zu Gott prägt, hebt vor allem das Element der Differenz und der Negation hervor. Über Gott und das Geheimnis des

Seins kann man nichts sagen: Das markiert einen radikalen Endpunkt der Gottesrede, der sich im labilen Gleichgewicht zwischen Zurückhaltung und Nihilismus befindet und die Tiefe des Gottesnamens in den Abgrund eines Schattens, der über der Schöpfung schwebt, führt. Das Schwarze Quadrat reinigt wie ein starker Wind die Luft der theistischen Debatte mit all ihren objektivierenden Driften und verkrusteten Konzeptionen. Es riskiert aber auch, den Weg des theologischen Denkens dramatisch zu verschlingen. Es könnte nämlich möglicherweise gar keinen Übergang, keine Schwelle mehr anzeigen und verkörpern, die in das *Mysterium Salutis einzuführen vermag*, sondern nur mehr ein unheimliches Unbekanntes oder ein abgründiges schwarzes Loch darstellen, das alles nihilistisch verschluckt.

Doch steht man bei Malewitschs Werk nicht vor der reinen Verabsolutierung des Unsichtbaren, die das Unsichtbare negiert: Das Quadrat entspricht keinem ikonoklastischen Gestus, der die Epiphanie des Geheimnisses als Geheimnis verneint. Die Ikone – auch die Ikone unserer Zeit – stellt hingegen eine *positive Beziehung mit dem Unsagbaren* dar, die jedoch von jeglicher assoziativen Bindung ebenso wie von jeglicher psychologischen Resonanz losgelöst ist. In der Ikone wird das Unsagbare nicht das absolute Nichts, sondern eine epiphanische, offenbarend, eröffnende Potenz. Florenskij hat diesbezüglich von der *Kraft des Magnets* gesprochen, die durch das Fenster der Ikone einen Wirbel generiert, der alles in das Unsichtbare hinein anzieht und abstrahiert.

Hier kann man an die Offenbarung des Namens beim Dornbusch (Ex 3,1–15) in der Wüste im Buch Exodus denken. Das

¹¹ Vgl. Pavel Florenskij, Le porte regali, Milano 1977.

Tetragramm – in dem sich Gott als der, der ist, wer er ist oder sein wird, offenbart – bringt das Ereignis des Sich-Ziegens, des Sich-Offenbarens zum Ausdruck, ohne mehr darüber zu sagen. Dieser Name kann auch als die Abweisung der Frage nach der Identität, als die Verweigerung einer Erklärung verstanden werden. Gott ist, wer und was er ist und sein wird: Diese Tautologie bringt zum Ausdruck, dass Gottes Sein analogielos ist und durch kein Äquivalent ausgedrückt werden kann.

„Die Auslegung des Namens Jahwe durch das Wörtchen ‚Sein‘ dient so einer Art von negativer Theologie. Sie hebt den Namen als Namen auf, sie bewirkt gleichsam die Rückversetzung aus dem allzu Bekannten, das der Name zu sein scheint, ins Unbekannte, ins Verborgene. Sie löst den Namen auf ins Mysterium hinein, so dass in ihm Bekanntsein und Unbekanntsein Gottes, Verborgenheit und Offenbarung einander gleichzeitig werden. Der Name, Zeichen der Bekanntheit, wird zur Chiffre für das bleibende Unbekanntsein und Unbenanntsein Gottes.“¹²

Das Schwarze Quadrat, wie der Name in Ex 3,14, weist darauf hin, dass Enthüllung und Verhüllung, Bild und Bildlosigkeit, Präsenz und Absenz in ein und demselben Vorgang verbunden sind. Es ist ein Fenster, das sich restlos dem Geheimnis öffnet, „das sich jedoch eben dem Geheimnis als Geheimnis öffnet“¹³.

Es geht um die Antinomie des Quadrats, welches das Sich-Zeigen des eigentlich Unsichtbaren darstellt, ohne es zu erklären, zu interpretieren oder aufzuheben. Karl Barth würde sagen, dass hier Gott

nur sein Geheimnis offenbart. Karl Rahner zeigt in seinen Vorlesungen mit dem Titel *Über den Begriff des Geheimnisses in der katholischen Theologie*, dass dieser Begriff nicht mehr den Grenzbegriff zu einer sich selbst transparenten und alles restlos durchdringenden Erkenntnis bildet, sondern dass das Geheimnis als eigenliches Moment in den Begriff der Erkenntnis selbst hineingehört. Es geht um das Ursprüngliche, das Tragende und Überkategoriale, das „jene kategoriale Helligkeit“ in der „abgrenzenden Unterscheidung aller erst ermöglicht“¹⁴.

Die Ikone – auch in ihrem letzten Ausdruck vor dem Verstummen, nämlich im Schwarzen Quadrat – verwandelt die Mauer des Tempels in Türen und Fenster, durch welche die Frage nach der Frage überhaupt, oder Gott, noch einmal erschallen kann. Hier könnte man zu den Wörtern Jesu im Johannesevangelium zurückkehren: „Aber die Stunde kommt und sie ist schon da, zu der die wahren Beter den Vater anbeteten werden im Geist und in der Wahrheit; denn so will der Vater angebetet werden“ (Joh 4,23).

5 Sakrament als Dekonstruktion der Zeichen

Hier kann die Frage gestellt werden, ob die Fundamentaltheologie heute *in erster Linie* die Aufgabe hat, *in der Öffentlichkeit einen Platz für die Theologie bzw. für die Gottesfrage zu bewahren*. In unserer ambivalenten soziokulturellen Konstellation, die zugleich von religiös-fundamentalistischen

¹² Joseph Ratzinger, Einführung in das Christentum. Vorlesungen über das Apostolische Glaubensbekenntnis, München 1968, 92–93.

¹³ Massimo Cacciari, Ikonen des Gesetzes (s. Anm. 5), 155.

¹⁴ Karl Rahner, „Über den Begriff des Geheimnisses in der katholischen Theologie“, in: *ders., Schriften zur Theologie*. Band IV. Neuere Schriften, Zürich–Köln 1967, 59.

und positivistisch-scientistischen Tendenzen herausgefordert wird, ist es notwendig, einen Platz für das Symbolische freizuhalten, d. h. für eine Erfahrung, die als Gegenmittel sowohl gegen die bürokratische Rationalität der Apparate als auch gegen die charismatisch-identitäre Irrationalität der Religionen, die das Geheimnis zu durchleuchten oder zu besitzen versuchen, zu verstehen ist. Es handelt sich dabei um die Wirksamkeit einer nicht-positivistischen und nicht-objektivierenden Wahrnehmung der Welt, die nicht zuletzt ein religionskritisches und aufklärendes Potenzial mit sich bringt. Das bedeutet, dass die Fundamentaltheologie zuallererst eine *Schwelle* und ein *Differenzbewusstsein* inkarnieren muss, welche die menschliche Sinnfrage vor das absolute Geheimnis Gottes führt, ohne den Anspruch zu haben, dieses Geheimnis durch fixierte Begriffe zu erschöpfen. Mit Rahner:

„Der Mensch von heute ist wohl ein Rationalist auf dem Felde der Welt, sie empfindet er nicht als numinos, sondern als durchforschbares Material seiner Wissenschaft und Technik. Aber darum ist er noch nicht *einfach hin* ein Rationalist. Er ist es weniger als seine geistigen Ahnen im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Er ahnt und verehrt das Unaussprechliche und Namenlose. Aber gerade darum erscheint ihm eine komplizierte Dogmatik viel zuviel wissend, zu gescheit und rationalistisch, viel zu satzungshaft und positivistisch.“¹⁵

Hinter diesem Horizont eröffnet sich eine Möglichkeit für eine theologische Ästhetik.

Nehmen wir das Ereignis des Sakraments. Hierbei geht es nicht um die Frage nach der wahren und falschen Darstellung des Göttlichen oder seiner Entsprechung mit doktrinären Bedeutungen. Vielmehr handelt es sich um die Frage nach einer performativen und affektiven Dimension – der Dimension der *aisthesis*, welche vom Ereignis des Mysteriums eröffnet wird. Die Kraft solcher Berührung beruht nicht auf einer Überfülle an Zeichen, sondern vielmehr auf einer Erfahrung der Subtraktion, d.h. auf einer Konzentration auf das Wesentliche.

Der ikonische Minimalismus des Sakraments wehrt sowohl die Flut der Bilder in der Konsumgesellschaft ab als auch die Hypertrophie der Namen und Begriffe des theologischen Diskurses. Das Sakrament setzt die Überfülle des Zeichens außer Kraft zugunsten der Konzentration seiner Kraft in einem Anziehungspunkt.¹⁶ Es handelt sich hier um nichts weniger als um die Zeichen des Reiches Gottes – ein Senfkorn, den Sauerteig, einen Schatz, der im Acker verborgen ist, aber auch die zwei kleinen Münzen der armen Witwe. Das Sakrament kontrahiert jeden analogischen Bezug und vollzieht den Weg der symbolischen und anagogischen Abstraktion: „Es abstrahiert aus dem Sinnlichen einen Kontakt- und Inkarnationspunkt, der Irradiation und Transformation zu bewirken vermag.“¹⁷ Es ist wie ein Dornbusch, der brennt, aber nicht verbrennt, der jegliche Konformität und Figurativität aufhebt, aber die Erinnerung und das *Eingedenken* (der Befreiung aus dem Elend und der Sklaverei, die Erlösung von der Sün-

¹⁵ Ebd., 52.

¹⁶ Vgl. Pierangelo Sequeri, Il sensibile e l'inatteso. Lezioni di estetica teologica, Brescia 2016, 242–247.

¹⁷ Ebd., 245.

de usw.) bewahrt. Jedes Bild, das irgend eine Konformität mit dem Göttlichen beansprucht, ist ein bloßes Idol: Das Bilderverbot schützt vor den vielen Namen und Bildern, die versuchen, den Namen darzustellen, und ermöglicht zugleich, dass der Name nicht vergessen wird. Die messianischen Zeichen des Übergangs Gottes sind nie positivistisch identifizierbar und verortbar: Sie hinterlassen ihre Spuren, doch ohne dass sie in einer darstellbaren Präsenz in Raum und Zeit fixiert werden oder in eine gegenständliche Erkenntnis übersetzt werden könnten. Sie sind sinnlich-ästhetische Erfahrungen, die sich weder mithilfe der Gegenstandserkenntnis noch der Moralität erklären und ableiten lassen. Jedoch beharren sie auf einer allgemeinen Dimension des Ästhetischen, die sich aber „niemals in einem bestimmten Begriff zusammenfassen lässt“¹⁸.

Die Fundamentaltheologie stützt sich nicht mehr auf die *praeambula* von stabilen und mit dem Göttlichen konformen Darstellungen, die in der Natur zu finden sind. Sie versucht vielmehr, diejenigen Anomalien und Erinnerungsfiguren der Gotteserfahrung zu vernehmen, die nur anhand der Spuren des Vorübergangs (Ex 32–34) entzifferbar sind.

In einer soziokulturellen Konstellation, die mit Ikonen der Präsenz gesättigt ist, welche die *imago Dei* unerkennbar machen, hat die Fundamentaltheologie eine Art der Dekonstruktion der sakramentalen Zeichen zu praktizieren, die sie von den Worten und Taten Jesu, in Geist und Wahrheit, erlernt hat. Solch eine Dekon-

struktion kann sie heute jedoch nicht alleine vollziehen. Sie bedarf tatsächlich eines systematischen Dialogs mit den Anomalien, mit den Anderen bzw. mit Praktiken, Diskursen und Weltanschauungen (Kunst, Philosophie, Naturwissenschaften usw.), die auf ihre je eigene Art und Weise versuchen, alle Dinge so zu betrachten, als ob in ihnen jede Sekunde die kleine Pforte wäre, „durch die der Messias eintreten könnte“¹⁹.

Die Autorin: Isabella Guanzini ist seit September 2019 Professorin für Fundamentaltheologie an der KU Linz. Sie studierte Philosophie und Theologie in Mailand und promovierte im Fach Fundamentaltheologie an der Universität Wien (2012) sowie im Fach Philosophie (Humanistische Studien) an der Università Cattolica del Sacro Cuore in Mailand (2013). Von 2013 bis 2016 war sie als wissenschaftliche Managerin der interdisziplinären Forschungsplattform Religion and Transformation in Contemporary Society an der Universität Wien tätig und lehrte dort außerdem als Dozentin für Fundamentaltheologie an der Katholisch-Theologischen Fakultät sowie als Dozentin für Jüdisch-Christliche Theologien im Masterstudium Islamische Religionspädagogik. Von 2016 bis 2019 war sie Universitätsprofessorin für Fundamentaltheologie an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz. Ihre Schwerpunkte betreffen den Begriff der „Übersetzung“ des Religiösen in das Säkulare in pluralen Gesellschaften, das Verhältnis von Christentum und Psychoanalyse und von Theologie und Ästhetik; GND 1063723469.

¹⁸ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, § 49, 251 (B 195 / A 192).

¹⁹ Walter Benjamin, Geschichtsphilosophische Thesen. Anhang B, in: Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main 1980, 676.