

RELIGION IN DER KUNST.

Zur Spiritualität der Avantgarde, in: Alex Stock: Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte, IKON. Schöningh, Paderborn 2004, 45-60.

Man kann das Verhältnis von Kunst und Religion ontologisch angehen, indem man die konstitutiven Eigentümlichkeiten der beiden Seinsbezirke zu beschreiben und in ein Verhältnis zu setzen sucht. Man kann es auch religions- und kulturhistorisch angehen, indem man das wechselseitige Verhältnis im Gang der Geschichte verfolgt. Ich möchte diesen zweiten Weg einschlagen, was natürlich eine zeitliche Beschränkung nach sich zieht. Ich beschränke mich auf ein eher riskantes, weil noch nicht hinreichend historisch distanzierendes Gebiet, das 20. Jh. Ich habe die Moderne gewählt, weil mich in dieser Frage die nach dem Stand und möglichen Fortgang der Geschichte der christlichen Religion in Europa interessiert.

Ich beginne mit einem kurzen Blick ins 19. Jh. Der Titel „Religion in der Kunst“ lehnt sich an den Titel eines Kunstwerks an, das in den dreißiger Jahren des 19. Jh. gemalt wurde. Ein ganzes Jahrzehnt beschäftigte sich der im Jahre der Französischen Revolution geborene, im Jahre 1813 zur katholischen Kirche konvertierte nazarenische Maler Friedrich Overbeck mit einem Gemälde, das dann heißen sollte „Der Triumph der Religion in den Künsten“. W. Hofmann hat es in seiner Motivgeschichte des 19. Jh. ein „Kunstgeschichtliches ‚Altarbild‘“ genannt; es war nicht für eine Kirche bestimmt, sondern für eine Kunstanstalt, das Städelsche Institut in Frankfurt am Main; den dort Studierenden sollte es das Ideal aller künstlerischen Arbeit vor Augen stellen.

Overbeck selbst hat diesem Bild einen Kommentar gewidmet, in dem er die einzelnen Figuren und ihre Anordnung ausführlich erläutert. Es umfaßt alle Künste, von der Skulptur vorn links, der Architektur vorn rechts, auf den Stufen die Buchmalerei, um den Brunnen versammelt die großen deutschen und italienischen Maler des 15. und frühen 16. Jh. Darüber schwebt in einer himmlischen Vision die Madonna mit dem Kind, umgeben von Gestalten des Alten und Neuen Testaments und Heiligen, die die Begründung der Kunst in der Religion repräsentativ darstellen. Maria thront in der Mitte, mit der Schreibfeder in der Hand, denn „Wie das Geheimnis der Menschwerdung Gottes aus der Jungfrau Centrum aller religiösen Ideen ist, so die Poesie das „Centrum aller Künste“. So hat Overbeck sein

Bild auch „Das Magnificat der Kunst“ genannt. „Denn gleich wie oben die Mutter Gottes selber diesen ihren Lobgesang niederschreibt, um gleichsam als Chorführerin, Alle aufzufordern, Gott dem Herrn die Ehre zu geben, so drückt auch der gesamte Kunstverein unten, in dem er nur aus solchen Meistern besteht, die *vorzugsweise* ihre Gaben im Dienste der Religion geweiht, und in ihren Werken zugleich dem Geiste derselben am meisten entsprochen haben, denselben Gedanken aus, daß die Künste nur in so weit gefeiert werde, als sie zur Verherrlichung Gottes beitrage, und so eine der lieblichsten Blüten bilden, mit denen Seine Kirche geschmückt erscheint.“ In diesem Sinne ist der Brunnen in der Mitte unten „Symbol der himmelanstrebenden Richtung der christlichen Kunst“. Overbecks Gemälde wie der Kommentar schreibt in die Universalität des Konzepts erkennbare Grenzen hinein, nicht aufgenommen oder doch kritisch betrachtet sind in diesem illustren Kunstverein die Künstler der Spätrenaissance und des Barock, die in Overbecks Augen sich zu sehr der irdischen Sinnlichkeit statt dem Himmel der christlichen Idealität zugewandt haben und darin dem vorchristlichen Heidentum zu folgen schienen.

Die Erwartung, die sich mit diesem aus der Vergangenheit gespeisten Programmbild der künftigen Kunst verband, erfüllte sich auf die Dauer des Jahrhunderts nicht. An seinem Ende, um 1900, resümiert der führende Kunstkritiker der Gesellschaft Jesu, St. Beissel: „Bis in die letzten Zeiten hinein haben fast alle großen Künstler durch mehr als ein Jahrtausend sich des Schutzes und der Hilfe der Kirche erfreut.“ „Unsere heutigen Künstler aber sind fast ausnahmslos der Kirche entfremdet.“ Beissel verbindet diese Entfremdung mit dem Sieg des Realismus und Naturalismus in der Kunstszene der 2. Jahrhunderthälfte. Diese Entfremdung wird als Aufkündigung eines seit Urzeiten bestehenden Bundes der Kirche mit der Religion verstanden. Ihr wird von kirchlicher Seite trotzig entgegengehalten, wie es in dem einflußreichen Handbuch des Regensburger Prälaten G. Jakob heißt: „Einer Kunst, die das ‚non serviam‘ (‚ich diene nicht‘) so ungescheut als Losungswort nimmt, wird die Kirche sich auch nicht bedienen können.“ Dies ist um 1900 nicht die einzige Stimme, aber doch eine für das katholische Milieu jedenfalls bestimmende.

Wie stellt sich nun die Szene ein Jahrhundert später, am Ende des 20. Jh. dar? Auch da ist die Diagnose natürlich nicht einhellig. Ich greife aus dem Spektrum eine Stimme heraus, die darum von besonderem Rang ist, weil sie die eines nach beiden Seiten, der Kunst wie der Religion hin, hochangesehenen und öffentlich äußerst wirkungsvollen Arrangeurs dieses Verhältnisses ist. Vor zehn Jahren, im Jahre der deutschen Wiedervereinigung fand in einer ganz ungeplanten Synchronie in Berlin die Ausstellung „Gegenwart Ewigkeit.

Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“ statt; zehn Jahre vorher, als diese Stadt noch eine Insel mitten im bleiernen Meer des sowjetischen Imperiums war und niemand im Traum an das dachte, was sich dann wie ein Wunder ereignete, gab es die Ausstellung „Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts“. Beide Ausstellungen fanden im Anschluß an Katholikentage statt, wirkten aber über diesen Anlaß und Rahmen weit hinaus in die kulturelle Öffentlichkeit. Sie haben mit ihrer Interpretation der Moderne eine Schneise geschlagen, in deren Verlauf weiterzudenken ist. Meine Überlegungen möchten ein Beitrag dazu sein. Der Name der mit diesen beiden Ausstellungen essentiell verbunden ist, ist der von Wieland Schmied.

„Nur die Frage nach der Spiritualität wird - wie in jedem Jahrhundert menschlicher Geschichte so auch in diesem - uns ins Zentrum aller Kunst führen, nur von der Erkenntnis ihrer Spiritualität her wird sich die Kunst unseres Jahrhunderts in ihrer Substanz, wie in ihrer Qualität, wie in ihrer Fülle ganz erschließen.“¹ - Das ist W. Schmieds in Ausstellungen und wissenschaftlichen Monographien ausgeführte Grundthese zur Kunst der Moderne. Diese These hat eine Hauptfront. Sie ist gerichtet gegen die Herrschaft jener „orthodoxen Ästhetik“, deren Begriff der Moderne „darauf hinauslief, daß die moderne Malerei angeblich nur noch ihre eigenen Mittel - Farbe, Formen, Umriß - reflektierte und sonst gar nichts“², gegen die herrschende Meinung, einzig die „Idee der Innovation“³, die Einführung und Erprobung immer neuer künstlerischer Medien und Materialien sei die Leitlinie der Entwicklung der modernen Kunst wie ihrer adäquaten Wahrnehmung und Beschreibung. Gegen dieses Konzept der „Autonomie der Mittel“⁴, das über Bedeutung und Botschaft ein Tabu verhängt, ist W. Schmieds These zuallererst gerichtet.

„Spiritualität“ gilt W. Schmied „als das geheime Kennzeichen aller wahrhaft großen Kunst dieses Jahrhunderts.“⁵ Daran ist sie erkennbar, daraufhin darstellbar. Das Kennzeichen „Spiritualität“ sondert also nicht aus der Kunst dieses Jahrhunderts eine bestimmte Teilmenge aus, die man aufgrund motivlicher oder funktionaler Merkmale abgrenzen könnte. „Spiritualität“ ist kein Teil- oder Randphänomen, sondern substantielle Dimension der großen Kunst der Moderne überhaupt. Am offensichtlichsten erscheint ihm die

¹ W. Schmied, Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: IkaZ 12 (1983), 73-90, 73f.

² Ders., Zur Ausstellung, in: ders. (Hg.), Zeichen des Glaubens Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellung vom 86. Deutschen Katholikentag 1980, Berlin Schloß Charlottenburg), Werkverzeichnis, Berlin 1980, 3-5, 4.

³ Ders., Spiritualität in der Kunst, 73..

⁴ Ebd. 73

⁵ Ebd. 90

spirituelle Dimension in Werken und Künstlerbekenntnissen der abstrakten Kunst (Mondrian, Albers, Rothko, Reinhardt usw.), aber auch die große realistische und expressionistische Kunst, konkrete und konstruktive Kunst, Suprematismus und metaphysische Malerei, Surrealismus und Dada zählen über diesem gemeinsamen Nenner. Die Spiritualität, die diesen vielgestaltigen, antagonistischen Werkkomplex verbindet, wird von W. Schmied nicht definiert. „Warum sie abgrenzen vom Religiösen, vom Numinosen, vom Transzendenten, vom Mystischen, vom Meditativen und verwandten Regionen? Es schadet doch nichts, wenn sich diese Bereiche überschneiden und durchdringen. Sie säuberlich trennen und etikettieren zu wollen, hieße nur, sie zu beschädigen.“⁶ Das Gemeinsame ist wohl dies: „Keines (der Bilder) erschöpft sich in der Einhaltung ästhetischer Spielregeln, jedes einzelne bedeutete - an seinem Ort und zu seiner Stunde - eine existentielle Behauptung“⁷, eine Behauptung auch im Sinne von „Botschaft.“⁸ Daß die Botschaften sehr unterschiedlich sind, daß z.B. in der mystischen Inspiration der abstrakten Kunst „pythagoräische, neuplatonische, theosophische, fernöstliche Vorstellungen... ebenso eine Rolle gespielt (haben) wie Gedanken der Anthroposophie, der Religionen der Bahai, der deutschen und jüdischen Mystik“⁹, ist ihm nicht verborgen. Doch vor aller Sondierung oder gar Sortierung der einzelnen Botschaften steht ihm die Eroberung und Behauptung jenes gegen den ästhetischen Trend gerichteten Gesichtspunkts, der eine solche Betrachtung der Werke der Moderne überhaupt rechtfertigt.

Für ihn ist es „kein Zufall, daß fast gleichzeitig mit der Revolution der modernen Kunst jenes berühmt gewordene Buch von Rudolf Otto erschien, das die Religionsgeschichte revolutionierte: Das Heilige (1917). Hier wird vom Erlebnis des Heiligen durch den Menschen als Realität und Wert ausgegangen und dem erstarrten Gottesbegriff wieder Lebensatem zurückgegeben, auf daß er wieder zum Gottesbild wird.“¹⁰ W. Schmied weiß: „Diese neu erwachende Empfänglichkeit für das Religiöse ist noch keineswegs unbedingt christlich“¹¹, ebensowenig wie die neue Spiritualität der Kunst. Aber ohne sie kann es kein lebendiges Christentum und keine schöpferische christliche Kunst geben.

Sofern die Kunst der Moderne in bestimmten und bestimmbaren Werken von christlichem Glauben inspiriert ist, scheint sich für W. Schmied jedoch eines abzuzeichnen, „daß gerade

⁶.Ebd.

⁷ Ders., Zur Ausstellung

⁸ Ebd. 5.

⁹ Ders., Spiritualität in der Kunst, 76; vgl. auch ders., Zweihundert Jahre phantastischer Malerei, Bd. 1 und 2 (1973), München 1980.

¹⁰ Ebd.136

¹¹ Ebd.

in den Randbezirken christlichen Glaubens Echtes entsteht, indes das Christusbild selbst fast immer ärmlich wirkt.“¹² „Vielleicht ist es diese Erfahrung, die unserer Zeit aufgetragen wurde: das Aufspüren des Religiösen, des Heiligen, noch im Entferntesten, Entlegensten, im profanen Bereich, wo keiner mehr an das Heilige zu denken wagt.“¹³ Das Verharren in den Randbezirken kommt nicht aus einer freventlichen Preisgabe der Mitte, wie H. Sedlmayer diagnostiziert, sondern aus der dem Mysterium gebührenden Scheu.¹⁴ Diese wahrhaftige Ansiedlung in den Vorhöfen des Heiligtums benachbart aber die christlich inspirierte Kunst der Moderne jenen Werken, deren schöpferische Spiritualität sich aus anderen Quellen als denen des christlichen Glaubens speist. Die Grenzen werden durchlässig.

Ein Mißverständnis sieht W. Schmied sich genötigt, ausdrücklich auszuräumen, daß man nämlich christlich mit kirchlich ineinssetze. „Niemand wird behaupten wollen, daß die Kirche - abgesehen freilich von wenigen herausragenden Vertretern, herausragend in ihrem geistigen Profil und in ihrem Amt, nicht in ihrem hierarchischen Rang - den Experimenten der Künstler irgendeine Hilfestellung gegeben, sie auch nur mit Sympathie begleitet hätte. Die Kirche hat sich der Kunst dieses Jahrhunderts wie vielen anderen Phänomenen der modernen Welt fast völlig verschlossen.“¹⁵ Wird die so sich verhaltende Kirche mit Religion überhaupt ineingesetzt, so ergibt sich daraus das eigentümliche Syndrom: „... dem Abstand, den die Kirche zur modernen Kunst gehalten hat, der Ablehnung, die sie ihr auf weite Strecken entgegenbrachte, entspricht beinahe spiegelbildlich die enorme Skepsis, mit der ein intellektuelles Publikum nicht nur den Hervorbringungen neuer christlicher Kunst begegnete, sondern auch allen Äußerungen von Künstlern der Avantgarde zu möglichen religiösen Zusammenhängen ihrer Arbeit ignorierte oder in Zweifel zog.“¹⁶ Dieses fatale Syndrom zu durchbrechen war u.a. die Intention der von Schmied konzipierten und organisierten Ausstellung „Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen der Kunst des 20. Jahrhunderts“ zum Berliner Katholikentag 1980. Was in dieser Ausstellung nicht, gar nicht vorkam, war das, was man kirchliche Kunst nennt, alles, was in kirchlichem Auftrag in und für Kirchen geschaffen wurde, und das ist im 20. Jahrhundert, wenn man vor allem an den florierenden Kirchbau der

¹² Ebd. 137.

¹³ Ebd. 140.

¹⁴ Vgl. ders., Spiritualität in der Kunst, 79.

¹⁵ Ders., Die Fragestellung. Ein Vorwort, in: ders., (Hg.) Zeichen des Glaubens Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellung zum 86., Deutschen Katholikentag 1980, Berlin Schloß Charlottenburg) Das Buch zur Ausstellung, Stuttgart 1980, 4-10, 6

¹⁶ Ebd. 7.

Nachkriegsjahrzehnte denkt, nicht gerade wenig. D.h. das, was z.B. Romano Guardini und mit ihm die ganze liturgische Bewegung und die liturgische Erneuerung des 2. Vatikanischen Konzils primär, wenn nicht fast ausschließlich interessierte, die liturgische Kunst, das Verhältnis der Kunst zu Raum und Vollzug der Liturgie, kam in dieser Bilanz der religiösen Tendenzen in der Kunst des 20. Jh. nicht vor. Obwohl es sich um eine Ausstellung anlässlich des Katholikentags handelte, wurde das Verhältnis zur Kirche bewußt auf Distanz gehalten, so als entstünde dem fragilen Unternehmen aus dieser Nähe die größte Gefahr, die Gefahr sich durch Nachbarschaft zur kirchlichen Gebrauchskunst und den Ambitionen ihrer Verwalter zu kompromittieren.

Zehn Jahre nach der ersten viel beachteten Berliner Ausstellung von 1980, fand, wieder anlässlich eines Katholikentags, die zweite von Wieland Schmied konzipierte Ausstellung statt. Die Bilanz hinsichtlich des Verhältnisses zur Kirche scheint da noch skeptischer geworden zu sein. Und man gewinnt den Eindruck, daß dies letztlich nicht mehr eine bloß pastoral-praktische Angelegenheit ist, begründet in der konservativen Ignoranz maßgeblicher Kirchenkreise gegenüber den Innovationen der Moderne, sondern eine tiefgreifende religionsgeschichtliche. Walter Pichler wird mit dem Satz zitiert „Religiosität ist heute nur noch in der Kunst möglich“, Antoni Tàpies auf die Frage „Glauben Sie, daß die klassischen westlichen Religionen verschwinden?“ – mit den Sätzen „Nein, nein. Ich glaube, es geht nicht um das Sein oder Nichtsein von Religionen. Es handelt sich vielmehr um den Inhalt von Religion. Die Religiosität ist ein Phänomen, das es nach meiner Ansicht immer geben wird. Das steckt schon in der ursprünglichen Wortbedeutung von Religion: daß wir uns bezogen fühlen auf bestimmte Kräfte. Wir fühlen uns in einer *re-ligio*, das heißt in Bezug und verbunden mit Kräften außerhalb von uns. Wir sind eben mit dem ganzen Kosmos verbunden. ich glaube, ein solches Gefühl werden alle Menschen zu jeder Zeit haben. Etwas locker gesagt: der religiöse Geist gehört nicht exklusiv den etablierten Religionen.“ Wieland Schmied selbst faßt die in solchen Zitaten von ihm wahrgenommene Einschätzung der Künstler in den Satz zusammen: „*Gott ist tot – in der Kirche*. Die Kirchen scheinen gottverlassen. Darum laßt uns einen weiten Bogen um sie machen, *um Gottes willen*. Gott ist in der Kirche nicht mehr zu Hause. Darum laßt uns ihn dort suchen, wo wir ihn vielleicht noch finden können -: in den Resten der uns verbliebenen Natur; im Dickicht der Städte; in den Augen eines Menschen, der uns ansieht; in Werken der Kunst.“

Der nietzscheanische Ton ist nicht zu überhören, der Schluß jener berühmten Parabel vom tollenden Menschen aus der „Fröhlichen Wissenschaft“: „Was sind denn diese Kirchen noch,

wenn sie nicht die Gräfte und Grabmäler Gottes sind?“ Das ist in Nietzsches Parabel nicht bloß auf die kirchliche Institution und ihre Amtsträger gemünzt, sondern auf die Kirchenräume und auf das, was sich in ihnen abspielt, auf den Gottesdienst dieser Gotteshäuser. Dort stimmt der tolle Mensch sein Requiem aeternam Deo an, eine liturgische Travestie, die den Inhabern dieses christlichen Tempels die Wahrheit ihres Kultes vorspielen soll; es ist, ohne daß seine Priester es merkten, der Totenkult ihres Gottes.

In dem Vortrag, den W. Schmied 1995 auf einer dem Verhältnis von Religion und Künsten gewidmeten Tagung der Deutschen Bischofskonferenz in Berlin gehalten hat, ist er explizit noch einmal auf diese Nietzsche-Parabel eingegangen: „Sagt Nietzsche nicht, wenn er sagt: ‚Gott ist tot‘ richtig verstanden: ‚Euer Gott ist tot, Euer mißbrauchter, verratener, geschänderter Gott.‘ Ich meine, daß viele Künstler um die Jahrhundertwende ihn so verstanden haben, als Gottsucher, nicht als Atheisten. Gott ist tot, damit Gott werden, sich neu entfalten kann. Nietzsche will einen vermeintlich falschen, erstarrten, toten Begriff von Gott, eine abgestorbene Auslegung von Gott aus der Welt schaffen, um einem neuen Verständnis des Göttlichen Platz zu schaffen – wie sich in seinen Schriften der 80er Jahre zeigt. Nietzsches Gott ist unpersönlich, er ist das überall anwesende, überall wirkende Schöpfertum, eine alles – auch das Spirituelle – umfassende Schöpferkraft. Nietzsches Gott ist ein Prinzip der unbegrenzten Kreativität, das die Welt durchdringt, bewegt und belebt, keine Person. Nietzsches Verständnis des Göttlichen erfüllt sich im Dynamischen, im Prozeßhaften, im ewigen Wandel, in der unablässigen Steigerung, Verdichtung, Überschreitung.“

Es geht im vorliegenden Zusammenhang nicht darum, diese Nietzsche-Auslegung kritisch zu überprüfen, sondern mit ihrer Hilfe besser zu verstehen, wie es sich mit der Sache von Religion, Kirche und Kunst in jener Perspektive verhält, die Wieland Schmieds Ausstellungen entwerfen. „Nietzsche, der Zerstörer aller Metaphysik, war ein Zerstörer aus Metaphysik und der Begründer einer neuen Metaphysik“, lautet seine These. Der Enthusiasmus eines „überall wirkenden Schöpfertums“, einer „unbegrenzten Kreativität“, „einer unablässigen Steigerung, Verdichtung, Überschreitung“, das ist das spirituelle Fluidum, das W. Schmied in der großen Kunst des 20. Jh. am Werke sieht; und er möchte es in der Versammlung der Werke, in denen er es gespürt hat, zeigen.

Dieser dionysisch-österlich-pfingstliche Enthusiasmus beruht freilich, jedenfalls in der Logik der nietzscheanischen Parabel, auf einem Tod, einem Gottestod, Gottesmord sogar; dem Tod des Gottes der christlichen Religion und jener Metaphysik, die diese Religion im

Abendland volkstümlich gemacht hat. Eben dieses Moment der Negation kehrt in der Programmatik der Berliner Tagungen nun wieder in der durch die Künstler und ihre Fürsprecher geäußerten Distanz gegenüber der Kirche. Es ist mehr als das Lamento über die Ewig-Gestrigkeit einer konservativen Institution, der durch einen progressiven Ruck beizukommen wäre, oder der künstlerische Degout gegenüber dem Kunsthandwerk der üblichen kirchlichen Gebrauchskunst. Es scheint auch mehr zu sein als die verständliche Aversion autonomer Künstlersubjekte gegen alle institutionelle Bindung und weltanschauliche Wehrdienstpflicht. Das alle wäre soziologisch, psychologisch aufzuklären und pastoral-praktisch zu bearbeiten.

Schwieriger und beunruhigender wird es, wenn das, was hier mit Worten und Bildern in Szene gesetzt wird, eine religions- wenn nicht gottesgeschichtliche Diagnose enthält, dergestalt, daß die christliche Religion in der Form kirchlichen Gottesdienstes zwar weiter ausgeübt würde, daß aber die Religion, das Religiöse, das authentisch Spirituelle daraus ausgewandert sei, anderswohin; oder noch schärfer, daß Gott sich diesen Gotteshäusern und den Gottesdiensten, die ihn doch weiterhin selbstverständlich im Munde führen, entzogen habe, anderswohin. Dieses überall wohl, nur nicht, nicht mehr an jenem angestammten Ort der Religion, den die christliche Kirche mit ihren Tempeln und Kulten besetzt hält, ist es, was das theologisch Irritierende dieser Unternehmungen ausmacht. Einerseits die Freude darüber, daß es mit dem Säkularismus des 20. Jh. doch nicht so weit her ist, daß man vielmehr die Kunst als Raum lebendiger Spiritualität auf seiner Seite hat, gegen die bedrängende „Immanenzverdichtung“, andererseits der heimliche Schrecken, selbst mit dem Eigensten davon ausgeschlossen sein zu sollen. Wie schön: der Geist weht wo er will; aber warum dann nicht hier, wo er doch nach festem kirchlichen Glauben seine erste Wohn- und Brutstätte hat. Die Theologen sind entzückt, überall im Geist der Avantgarde von Albers bis Wols Zeichen des Glaubens sehen zu dürfen, und, von ihrer Exkursion ins Offene heimgekehrt, bedrückt, daß all jene spirituell sensiblen Zeitgenossen St. Peter und St. Paul so eifrig meiden.

Die Lage ist für Apologetik wie geschaffen. Die einfache Religion der einfachen Nachfolger des armen Nazareners könnte sich gegen das kostspielige Spiel gebildeter Kunstreligion wenden, die Wahrheit auf Tod und Leben gegen das anregende Wechselspiel ästhetischer Animationen, der Ernst ethischen Engagements gegen das Flanieren des Möglichkeitssinns. Die Gläubigen könnten ihre alten, einfachen, vielleicht kitschigen Bilder, vor denen sie in ihren Lebensnöten beten und Kerzen aufstellen, verteidigen gegen die Zumutung ästhetischer Events, die sie in Leid und Not leer und allein lassen. Und sie

müssen dabei nicht immer im Unrecht sein.. Wo nicht bornierte Kleinbürgerlichkeit, sondern gewachsene Frömmigkeit sich sträubt gegen ihr aufgedrängte Bilder, scheue ich mich, sie einfach zu überfahren, könnte mich, bei aller Liebe zur Kunst, sogar zu ihrem Anwalt aufschwingen.

Aber all solche Verteidigung bleibt doch nur die Kehrseite des Angriffs, der die Kirchenmenschen mit ihrem Kultbetrieb schlankweg aufs religionsgeschichtliche Altenteil setzte. Es sind Kämpfe um geistige Verfügungsrechte und kulturelle Erbschaften, in denen die Kontrahenten sich belauern und befehden nach dem alten deutschen Konfessionsprinzip „Cuius regio eius religio“. Ist es möglich, diesem Mechanismus wechselseitigen Verdachts zu entkommen?

Am Schluß des bereits zitierten Vortrags von 1995 versucht W. Schmied den Begriff der Autonomie des Künstlers zu klären, und schreibt dann dort. „Eine so verstandene Autonomie des Künstlers setzt Inspiration voraus, eine Kraft mögen wir sie nun das Unbewußte nennen, Intuition, Eingebung, den göttlichen Funken – irgendwoher muß dem Künstler gegeben werden, was er tut, muß ein Anstoß kommen, muß der ‚Erleuchtung‘ erfahren.“

Hier ist zunächst von der produktionsästhetischen Rolle der Inspiration die Rede, dem Einfall, der Eingebung, dem Blitz der Erleuchtung und dem Anstoß einer Kraft, ohne die ein Kunstwerk nicht zustande kommt oder nur ein mechanisches Machwerk bleibt. Man kann dies ergänzen durch die wirkungsästhetische Rolle der Inspiration, d.h. die inspirierende Kraft des fertigen Werks; die Erleuchtung und Energie, die von ihm auf den Betrachter ausgeht. Der Philosoph Walter Warnach hat einmal von Joseph Beuys, mit dem zusammen er an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrte, gesagt: „Wer einmal – so oder so – als Freund oder Feind an ihn geraten ist, wird bald erfahren haben, daß es unmöglich ist, sich anders als produktiv zu ihm zu verhalten.“ Die vor und durch und jenseits aller Bedeutungszifferung von einem Werk ausgehende Inspiration, Inspiration vielleicht auf einem ganz anderen geistigen Gebiet als dem der Kunst, auf dem Gebiet der Wissenschaft, des Ethos, der Politik, das begründet, im Sinne von Joseph Beuys‘ erweitertem Kunstbegriff, ein elementares Verhältnis zu Kunstwerken der Moderne.

Auf die Theologie bezogen, ginge es somit, unter den heutigen geistigen Bedingungen nicht zu allererst darum, zu prüfen, ob eines dieser auf dem freien Markt der Kunst auftauchenden Werke die christliche Botschaft getreu reproduziert, ob der Künstler der Kirche zu Diensten sein will oder nicht, sondern ob das Werk de facto in die Religion, die

ja ein anderes Gebiet ist als die Kunst, inspirierend einwirkt. Das gilt für das theologische Denken, für Frömmigkeit und Liturgie wie für das Ethos.

Und wie steht es umgekehrt? Ich komme damit zu der oben erwähnten produktionsästhetischen Seite der Inspiration zurück. Künstler bedürfen der Inspiration und tun, so unerzwingbar sie ist, auch allerhand vom Opium bis zur nüchternen Lektüre, um sie zu erreichen. Wieland Schmied ist in seinen Beiträgen immer wieder die Inspirationsquellen der spirituellen Kunst des 20. Jh. durchgegangen. In seinen Positivistiken kommen genuin christliche Quellen nur inter cetera vor, mystische vor allem werden genannt, die theosophischen, zenbuddhistischen, jüdisch-kabbalistischen benachbart erscheinen; die Werke der Kirchenkunst, in denen auftragsbedingt wie in allen Jahrhunderten vorher die genuin christlichen Quellen wirksam sind, bleiben hier ja unberücksichtigt.

Trotz dieser konzeptionell bedingten dokumentarischen Verzerrung, bleibt doch die Frage, warum dort, wo die Kunst frei agiert, die unmittelbare Inspiration durch die christliche Religion im 20. Jh. schwach ist, ja in seinem Verlauf noch nachzulassen scheint, oder jedenfalls vermittelter, versteckter wird. Im Rückblick auf die Jahrhunderte christlicher Kultur könnte man denken, daß das Christentum in seiner Inspirationskraft sich vielleicht erschöpft hat. Keine Religion der Menschheitsgeschichte hat quantitativ und qualitativ eine so überbordende Bilderkultur entwickelt wie das Christentum. Hat es sich vielleicht verausgabt? Joseph Beuys hat einmal im Blick auf seine frühen Versuche, an die christliche Ikonographie anzuknüpfen, gesagt: „Bei diesen frühen Versuchen kam ich mir eigentlich vor wie ein Mensch, der nur noch versucht, ein Motiv aufzugreifen, das längst besser und gültiger und in angemesseneren geistigeren Zusammenhängen gemacht worden war. Ich hatte den Eindruck, mich auf einem Irrweg zu befinden.“ Eine Fortsetzung der alten Thematik verbietet sich ihm, weil alles, was darin an schöpferischen Möglichkeiten lag, von den Künstlern der vergangenen Jahrhunderte grandios ausgeschöpft wurde. Es gibt da nichts mehr zu tun. Als solcherweise Abgeschlossenes kann das Alte freilich weiter auf die Künstler der Moderne einwirken, ohne daß sie es mit weiteren Varianten noch nachahmen könnten. Die vom Christentum in der Vergangenheit inspirierten Bilder, Monumente und Räume inspirieren Künstler der Moderne auf ihren eigenen Feldern. Daß die vergangene Kultur des Christentums auf Künstler anscheinend eine stärkere Inspirationskraft entwickelt als das, was die christliche Religion in der Gegenwart zustande bringt, gibt freilich zu denken; kann den Theologen jedenfalls veranlassen, von sich aus

alles zu tun, daß die kulturellen Schätze seiner Religion nicht in den Truhen der Historie verschlossen bleiben, sondern in den geistigen Verkehr der Moderne gelangen.

Mein Versuch, den unfruchtbaren Antagonismus von Alleinvertretungsansprüchen und Berührungängsten pneumatologisch zu überwinden, im Sinne eines freien Austauschs der Gaben zum Zwecke wechselseitiger Inspiration hinterläßt freilich immer noch die Frage, wie es denn mit jener zugespitzten These stehe, daß man nicht um der Kunst, sondern um Gottes willen das Gebiet der kirchlichen Religion verlassen und sich auf das freie Feld der Kunstreligion begeben solle.

Ich möchte einen Text zur Hilfe nehmen, den der Grazer Philosoph Peter Strasser dem Thema „Kunst als Religion“ gewidmet hat: „Ab dem Moment, da die Kunst der Neuzeit zur Geniekunst wird, nimmt sie in Anspruch, das wahre Ethos und die wahre Religion zu verkörpern. Sowohl das Gute als auch das Heilige, deren angestammte öffentliche Träger – Politik und Kirche – durch die Aufklärung delegitimiert werden, sollen eine neue Heimat finden. Die Kunstreligion leidet aber darunter, der religiösen Aura ohne das gute Gewissen des mythischen Bewußtseins dienen zu müssen. Das hat zwei Effekte: Zum einen wird die ästhetische Sensibilität reaktionär – ihr Hauptfeind ist die demokratische Massenkultur –, zum anderen wird sie negativistisch. Sie dringt darauf, das Göttliche als das darzustellen, was *nicht* ist. So entsteht der Antimodernismus einer weltflüchtigen „Ästhetik der Abwesenheit“.

Der Text enthält zu viel, als daß wir es hier im einzelnen durchsprechen könnten. Ich halte mich nur an die Schlußformel „Ästhetik der Abwesenheit“.

Der Untertitel der Ausstellung von 1990 lautete: „Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“. Der Begriff „Spur“, der, vor allem von der französischen Philosophie ausgehend, in der ästhetischen Selbstverständigung der jüngsten Zeit, eine wichtige Rolle einnimmt, zielt auf einen Moment der Abwesenheit. „Spur“ ist die sichtbare Markierung eines Entzugs, Abdruck einer früheren Anwesenheit, die aber vergangen, vorübergegangen ist, Hinterlassenschaft. Der Begriff der „Spur“ scheint mit dem der „Transzendenz“ fast tautologisch zusammenzuhängen. Der Übergang, Überstieg, der im Wort „transzendent“ gemeint ist, ist nur sichtbar in der Spur, wie der Wildwechsel von hier nach dort in der hinterlassenen Fährte. Nur, daß mit dem Begriff „Spuren des Transzendenten“ kein an der Besonderheit seiner Spur klar identifizierbares Wesen gemeint ist, sondern geradezu der reine und pure Übergang, ohne alle weitere Bestimmung, die bloße Markierung eines Jenseits im Diesseits.

Das Diesseits kann im vorliegenden Fall nur das sichtbare, in seiner Begrenzung vor Augen stehende Kunstwerk sein. Ihm ist eine Spur des L'au delà – des Darüberhinaus eingeschrieben. Das ist es, was alle in der Ausstellung versammelten Werke vereinigt und nur das. Kein gemeinsamer Mythos, wie er den imaginativen Zusammenhalt aller Religionen verbürgt und kein Kultus, der diesen Mythos kollektiv begehrt. Die privaten Mythologien sind höchst heterogen. So man überhaupt aus der sinnlichen Präsenz der Werke eine explizit formulierbare Botschaft herauslesen kann; an alle zugleich zu glauben, wäre kaum möglich.

Das Gemeinsame all dieser Spuren scheint allein ein nicht näher zu bestimmendes „Trans“ zu sein, ein dem Bild, und offenbar jedem einzelnen auf besondere Weise eigenes Überhinaus. Das „Trans“ ist nicht zu verstehen im Sinne einer irgendwie gearteten gesellschaftlichen Transferleistung der Kunst (l'art engagé); es löst sich nicht auf in dem subjektiven Moment einer unabschließbaren Hermeneutik, in der das abgeschlossene Bildfaktums durch die Anschauungsaktivität des Betrachters in eine unabschließbare Fülle von Bedeutungen und Lesarten übergeht. Es stellt sich dar, als ein dem Bild unbegreiflicher, unauflösbarer, wunderbarer Weise eigenes „Meta“. Die in den Texten zur Kunst oft beschworene Nähe zu Metaphysik und Mystik ist dafür bezeichnend. Dem Bild selbst eignet die Aura eines Transitivs, die Disposition eines Übergangs in eine Wirklichkeit, die nicht näher zu bestimmen ist als dadurch, daß sie eben jenseits des hier Sichtbaren liegt, aber als solche gerade von dem hier Sichtbaren aus zu sehen ist, als Spur eben.

Kann ein Künstler eine solche Spur direkt intendieren, sie ins Bild bringen, darstellen, als ob er sie gesehen hätte und nachzeichnete? Oder kann es nur so sein, daß sie eintritt, sich einstellt, wo er übertreibend, untertreibend an die äußerste Grenze seines Werkes geht, das er, sofern es sich um ein Kunstwerk handeln soll, nicht verlassen kann, dessen unerläßliches finito aber ein nicht von ihm gemachtes infinito erhält, die Zugabe einer Spur?

Die diese Bilderfahrung zu beschreiben suchen, sprechen manchmal von Riß oder Wunde, Leere oder Licht, Blitz oder Blick. Das benachbart diese Erfahrung dem, was die Mystiker verschiedener Religionen artikulieren. Die Rede von einer „theologia negativa“ geht auch durch die Kunstliteratur, „theologia negativa“ in dem Sinne, daß man von Gott nur sagen kann, was er nicht ist, daß dieses Wort nur der Statthalter des prinzipiell Unbenennbaren ist. Ich möchte Ihnen einen Text des französischen Dichters, Kunstwissenschaftlers und Philosophen Yves Bonnefoy vorlesen, der die Atmosphäre dieser Erfahrung gut zu

erkennen gibt: „Gott mangelt derart in den Worten, daß man Atheist sein muß, schon die Vorsicht gebietet dies – wenn er aber, dennoch, in der Zeichnung erschiene, dank eines gebrochenen Striches, eines Lichtspritzers? Einst gab man hohe Altarschreine in Auftrag, um Gott auszusagen mit einem großen Aufwand vergoldeten Gestänges oder gefaßter Steine, ein festlicher Anblick, und schön, ja trotz des vergebens vergossenen Blutes jener Märtyrer auf den Seitenflügeln, Aber zwei Striche einer einfachen Zeichnung hätten doch genügt, um Ihn der Welt besser zu verkünden, oder, mehr noch, um Er zu sein, in aller Stille, ohne feierliche Begehungen, wie es schon, doch außer uns, die Wolken sind, die sich in der Sonne teilen, oder die Kiesel, die unter unseren Schritten rollen. Glücklicherweise haben große Maler Zeichnung, mit einem Vorrat an Licht, in der Säule verborgen, wo sie das Opfertier hätten einmauern sollen.“

Das alles ist bei Wieland Schmied so nicht ausgeführt, aber durch seine Ausstellungen und sein Denken angebahnt und die darin sich ausdrückende spirituelle Haltung ist bei religiös affizierbaren Menschen der Gegenwart nicht selten anzutreffen. Sie ist dem Christentum nicht fremd, wenn man seine reiche mystische Tradition und die einer vom Platonismus wie vom biblischen Bilderverbot inspirierten „theologia negativa“ bedenkt. Dieses mystische und negationsorientierte Denken ist in der christlichen Religion eine Variante dessen, was sich ähnlich auch in bestimmten Kreisen des Islam, des Judentums oder des Buddhismus findet.

Als solche aber ist die christliche Religion ohne Zweifel eine „theologia positiva“, eine Religion nicht der Absenz, sondern der Präsenz. Der Grundduktus ihres Glaubensbekenntnisses ist auch der einer Transzendenz, aber der Transzendenz Gottes, seiner Selbstüberschreitung in die irdische Wirklichkeit, seiner Offenbarung im Fleisch, der Inkarnation, der Menschwerdung. Und dieses Moment der Anwesenheit setzt sich dann fort in der Realpräsenz des Sakraments, der wirklichen Gegenwart, wenn auch in fremder Gestalt, umgeben von liturgischer Handlung, Bildern, Geräten, den Wänden eines Raumes: das Gotteshaus, das Haus das die christliche Religion Gott anbietet, weil sie glaubt, das er es selber gesucht hat, das sie ihm opfert als Stätte seines Anwesens.

Aber was ist, wenn die Zeitgenossen der Moderne ihn da nicht finden können? Hat er sich diesem Haus entzogen, wie kabbalistischem Glauben zufolge die Schechinah, als der Jerusalemer Tempel zerstört wurde, so daß man Gottes Herrlichkeit nur noch verstreut in der Welt, überall in der weltweiten Diaspora nur noch ihre flüchtigen Spuren und Funken finden konnte? Aber hier wurde kein Tempel zerstört; es ist alles intakt.

Vielleicht ist es aber gerade dies. Könnte es sein, daß der dort laut und direkt proklamierten Präsenz bei den Beteiligten selbst die ihr entgegenkommende Sehnsucht der Transzendenz ausgegangen ist, daß ein Außenstehender dies jedenfalls nicht so wahrzunehmen vermag, daß er, wie jener Ungläubige, von dem Paulus im 1. Korintherbrief spricht, „auf sein Angesicht fiel, Gott anbetete und sagte: Gott ist wirklich in eurer Mitte“ (1 Kor 14,25). Daß jemand erfährt, was da christlich geglaubt und behauptet wird, ist unerzwingbar. Das ist ebenso biblische Überzeugung wie die, daß Religionsbetrieb Gott entfernen kann. Damit hatten die Propheten genug zu tun. Aber die Kunst? Die Kunst der Moderne? Wie immer es sich damit verhalten mag, daß Kunst selber Religion sei und die Künstler heimliche Priester, vielleicht könnten die Einwohner der angestammten christlichen Religion sie wenigstens als Propheten hören.