

HOEPS (Hg.) · Religion aus Malerei?

ikon Bild+Theologie

Herausgegeben von

ALEX STOCK und REINHARD HOEPS

REINHARD HOEPS (Hg.)

Religion aus Malerei?

Kunst der Gegenwart
als theologische Aufgabe

Ferdinand Schöningh

Paderborn · München · Wien · Zürich

Umschlagabbildung:
Arnulf Rainer, 2 *Fäuste* (*Fingermalerei*),
1981–84, Öl auf Karton, 73,5 x 51 cm, Galerie m Bochum

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Evelyn Ziegler, München
Buchgestaltung: Matthias Grunert, Münster

© 2005 Ferdinand Schöningh, Paderborn
Verlag Ferdinand Schöningh GmbH, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn
© für Bilder Arnulf Rainer: Arnulf Rainer
Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige
schriftliche Zustimmung des Verlages nicht zulässig.
Printed in Germany. Herstellung: Ferdinand Schöningh, Paderborn
ISBN 3-506-72890-3

gefördert durch:



Bildung und Kultur

Kultur 2000

- 7 REINHARD HOEPS
Einleitung
- 15 KARL KARDINAL LEHMANN
Die Welt im Spiegel der Kunst als Herausforderung
für Kirche und Theologie
- 29 ERICH FRANZ
Vom Sehen zum Schauen
Performance des Betrachtens bei Werken Arnulf Rainers
- 49 GERHARD LARCHER
Religion aus Malerei?
Spurensuche in Moderne und Gegenwart
- 75 DOMINIK BERTRAND-PFAFF
Erinnern und Vergessen
- 87 STEFAN HÖLSCHER
Das Bild als Phänomen der Störung oder „Hand anlegen“
Eine kunstdidaktische Erschließung der Malerei Arnulf Rainers
- 115 CLAUDIA GÄRTNER
An Arnulf Rainer scheitern?
Schulische Versuche
- 133 KLAUS MÜLLER
Askese und Verwundung
Religiöse Erkenntnis aus Malerei
- 153 GERD BLUM
Abschied von der Analogie
Arnulf Rainers Malerei und die Theorie des neuzeitlichen Bildes
- 165 RICHARD HOPPE-SAILER
Meditation oder Reflexion?
Über das prekäre Verhältnis von moderner Kunst und Religion
- 195 REINHARD HOEPS
Auslöschung und Inkarnation
Laudatio für Arnulf Rainer

Das Mystische und den Schmutz, den täglichen Jammer,
muss man zusammenbringen. Das ist eine bekannte
Theologenwahrheit, aber auch das Prinzip der Kunst.
Arnulf Rainer

REINHARD HOEPS

Einleitung

Der vorliegende Band versammelt Beiträge, die anlässlich der Ehrenpromotion von Arnulf Rainer durch die Katholisch-Theologische Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität am 25. Juni 2004 verfasst wurden. Neben der Promotionsfeier mit Festvortrag (Lehmann) und Laudatio (Hoeps) veranstaltete die Fakultät in Kooperation mit dem Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster eine Vortragsreihe, in der Theologen und Kunstwissenschaftler Schnittfelder ihrer beiden Disziplinen in der Moderne untersuchten (Blum, Franz, Hoppe-Sailer, Larcher, Müller). Gemeinsam mit der Kunstakademie Münster und der Abteilung Religionspädagogik des Bischöflichen Generalvikariates Münster wurde für Studierende und an der Schule Lehrende der Fächer Katholische Religionslehre und Kunst ein fachdidaktischer Studientag zur Malerei Arnulf Rainers durchgeführt (Bertrand-Pfaff, Gärtner, Hölscher).

Mit der Promotion wurde Arnulf Rainer keineswegs als Theologe, wohl aber wegen seiner Verdienste um die Theologie geehrt. Eine ebenso kontinuierliche wie kontroverse Rezeption seines Werkes in Theologie und Kirche, die seit nun mehr einem halben Jahrhundert anhält, lässt die Anregungen und Provokationen erkennen, die Rainers Malerei zum Nachdenken über Gott und die Welt beiträgt. Eine Ausstellung mit Werken Rainers im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte hat versucht, das Spektrum dieser Berührungspunkte von Kunst und Theologie systematisierend zu entfalten.¹

Dass die theologische Reflexion nicht nur aus der eigenen Tradition lebt, sondern sich auch aus anderen Wissenschaften sowie insbesondere

¹ Vgl. Katalog: Arnulf Rainer – Auslöschung und Inkarnation, hg. von REINHARD HOEPS, Paderborn 2004.

aus dem breiten Fächer philosophischer Theorie speist, ist ein Gemeinplatz, dass den Quellen dieser Art aber auch die Künste und Kunstwerke zuzurechnen sind, hat sich noch nicht allgemein durchgesetzt. Zwar wächst seit der Ausrufung des *iconic turn* das Bewusstsein dafür – zumindest auf dem Feld der bildenden Kunst – im Maße des wachsenden Bewusstseins für die genuine Reflexivität der Bildwerke wie des sie betrachtenden Sehens. Auf der anderen Seite stellen die nichtsprachlichen Ausdrucksweisen des Bildes erhebliche ungewohnte Anforderungen an die begrifflich operierende Theologie. Außerdem hat sich wissenschaftsorganisatorisch schon lange die Regelung eingebürgert, dass die Theologie nach der Trennung von Kunst und christlicher Religion die Zuständigkeit für die Bildwerke an die Kunstwissenschaft abgetreten habe, mag diese traditionell als Kunstgeschichte oder neuerdings als Bildwissenschaft auftreten.

In diesem Band sind deshalb Beiträge aus der Theologie und aus der Kunstwissenschaft einander gegenübergestellt. Sie dokumentieren zweifellos zunächst unterschiedliche Perspektiven und Herangehensweisen. Ohne die Differenzen zu generalisieren, scheinen bei Theologen kulturgeschichtliche (Larcher) und funktionale Aspekte (Lehmann, Müller) von Kunst im Vordergrund zu stehen, während Kunstwissenschaftler ihre Überlegungen von der Einzelwerkanalyse (Franz, Hoppe-Sailer) oder von kunstgeschichtlichen Zusammenhängen im engeren Sinne (Blum, Hoppe-Sailer) aus entwickeln. Solche Divergenzen sind nicht prinzipieller Art, sondern erwachsen aus den unterschiedlichen Traditionen der Disziplinen. Sie konstituieren deshalb keine grundsätzlichen Gegensätze, führen aber durchaus zu einigen Verständigungsschwierigkeiten, in den hier vorliegenden Beiträgen vor allem im Hinblick auf den angestrebten Abstraktionsgrad der Auseinandersetzung. Der Suche nach verallgemeinerbaren Einsichten zur Kunst oder zumindest doch zur künstlerischen Gattung der Malerei auf theologischer Seite stehen auf kunstwissenschaftlicher die Erhebung exemplarischer Verfahren und Entwicklungen einzelner Künstler und ihrer Werke zwischen Produktionsverfahren und der methodischen Erschließung durch den Betrachter im Vordergrund.

Ein Gespräch zwischen den Disziplinen kann weder bei kanonischen Künstlerpersönlichkeiten noch bei einem vorgängigen Konsens über eine Rahmentheorie zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion seinen Ausgang nehmen. Um so bemerkenswerter ist es, wenn sich in den Beiträgen dieses Bandes gleichwohl „Diskursfixpunkte“ (Hoppe-Sailer) herauskristallisieren, in denen theologische und kunstwissenschaftliche Erkenntnisinteressen einander berühren. Es sind in der Hauptsache zwei Konvergenzpunkte, für die hier Perspektiven ent-

wickelt werden: In wissenschaftstheoretischer Hinsicht wird nach Kunstwerken als möglichen Quellen theologischer Erkenntnis gefragt; in Hinsicht auf die Bestimmung des künstlerischen Gegenstandes geht es um eine kritische Diskussion des in den letzten Jahren zu einigem kunsttheologischen Ansehen gelangten Bilderverbotes.

Die wissenschaftstheoretische Perspektive ist unter dem Begriff der *loci theologici* eingeführt, mit dem Melchior Cano (1543–50) einen Katalog der Quellen und Beweisörter für die theologische Erkenntnis aufstellte. Wurde dadurch ursprünglich das Erkenntnisspektrum der Theologie jenseits der zentralen Glaubensgrundlagen systematisiert, so dient der Begriff heute der Kennzeichnung und Qualifizierung von theologisch relevanten Sphären der gesellschaftlich-kulturellen Lebenswelt. Ihnen werden dazu keinerlei religiöse Ausrichtung oder Residuen unterstellt; gleichwohl sind sie aber zumindest für den theologischen Entdeckungs-, zuweilen auch für den Bewährungszusammenhang, von oft unverzichtbarer Bedeutung.

Zu den *loci theologici* kann auch die Kunst gezählt werden, ohne dass sie zuvor auf eine Zugehörigkeit zur christlichen Tradition verpflichtet werden müsste. Wie immer man den Autonomieanspruch der Kunst – insbesondere in der Moderne – einschätzen mag, so sind ihre Werke doch in der Lage, als „Spiegelung der Welt“, als „Brechung vermeintlich unverrückbarer Wirklichkeits-Definitionen“ (Lehmann) oder vermöge ihrer „spirituellen Regenerationsbereitschaft“ (Larcher) der Theologie Erkenntnisräume zu erschließen.

Der immer noch recht zurückhaltende Gebrauch, den die akademische Theologie davon macht, zeigt, dass dieses Potential nicht immer offen zutage tritt, vielmehr seinerseits wiederum einschlägiger Kunsterfahrung sowie selbst besonderer methodischer Erschließung bedarf. Deren Anforderungen und Probleme zeigen sich nirgends deutlicher als in Lehr-/Lernprozessen, vornehmlich der schulischen Bildung. Gerade die Werke Arnulf Rainers, deren theologischer Erkenntnisgewinn seit langem und vielfach dargelegt worden ist, konfrontieren den Betrachter mit einer tief sitzenden Widerständigkeit, kraft derer sie sich einem zunächst naheliegenden thematischen Zusammenhang entziehen (Bertrand-Pfaff) oder auf der Unvergleichlichkeit ihrer Erfahrung beharren (Gärtner). Das Unterfangen der nach Sinn suchenden Betrachtung erfährt massive Störungen, deren Realisierung erst den Blick auf Konturen von Bedeutsamkeit freigibt – eine Erfahrung, welche die theologische Didaktik im übrigen mit der Kunstdidaktik teilt (Hölscher). Umgekehrt können auch offensichtlich religiöse oder religionsphilosophische

Anklänge in den Werken in die Irre führen, wenn sie sich bei der Analyse dieser Werke als Engführung erweisen oder weil etwa der Künstler sie lediglich als Vehikel für andere Zwecke verwendet hat (Hoppe-Sailer). Die Einbindung in theologische Erkenntnisprozesse setzt eine angemessene Betrachtung der Werke und die Entwicklung von Maßstäben hierfür voraus. Jedenfalls findet sich der *locus theologicus* nicht unvermittelt, sondern will gewonnen werden.

Einen weiteren Angelpunkt der Beiträge dieses Bandes bildet die Diskussion um das Bilderverbot. In den letzten Jahren ist es zunehmend zu einem produktiven wie programmatischen Theorem von Kunstwissenschaften wie Bildtheologie herangewachsen, auch wenn über seine genaue Bestimmung zwischen den Disziplinen keine Einigung herbeigeführt wurde. Kunstwissenschaftler finden in dem Antagonismus von bildstärkenden und bildbestreitenden Strategien ein bildkonstituierendes Reflexionsverfahren, in dem das Bild die Fähigkeit zur Kritik seiner selbst erweist. In dieser Kritik löst sich das Bild nicht auf – etwa in Richtung auf die begrifflich operierende Vernunft – vielmehr weist es sich, insofern ihm die Kritik immanent ist, als ein reflexives Verfahren parallel zum Begriff aus. Theologen haben in diesem Rekurs auf die alttestamentliche Dekalog-Tradition und auf ihre frühchristlich-spätantike Wirkungsgeschichte ein überzeugendes Plädoyer für die Negative Theologie erkannt, deren Gewicht innerhalb der jüdisch-christlichen Gotteslehre wie in jeder dieser verpflichteten Weltdeutung zu stärken sei. Dem religionsphilosophischen Konzept der Integration wird das der Alterität gegenübergestellt; das *per definitionem* aus dem Weltzusammenhang ausgegrenzte Kunstwerk kann für diese fundamentale Geste der Bestreitung zum Zeugen aufgerufen werden.

Theologen haben den Ball aus dem Feld der Kunstwissenschaften bereitwillig aufgegriffen, verheißt er doch eine inhaltliche Konvergenz der Disziplinen als perspektivenreichen Ausgangspunkt für eine Theologie des Bildes. Dass der Begriffsgebrauch, der dabei vom Bilderverbot gemacht wird, einen starken Hang zum Metaphorischen hat, ist für die Breite der Diskussion eher förderlich gewesen. Angesichts dessen ist allerdings die Frage nach dem vor der Textüberlieferung verantworteten exegetischen Befund neu aufzurollen. Darüber hinaus muss das bildtheologische Interesse insbesondere darauf zielen, neben den bestreitenden auch die bildstärkenden Motive im Bild zu identifizieren und den Antagonismus beider zu rekonstruieren. Ein *overstretch* des Bilderverbotes wird angemahnt (Müller), und tatsächlich konnte ja erst aus dem bildlich wie sprachlich ausgetragenen Widerstreit ein Bildtyp erwachsen,

der das Verdikt gegen die Gottesbilder zu wahren beanspruchte: Das theologisch ambitionierteste Rechtfertigungsverfahren stellt an den Anfang der christlichen Bildgeschichte den Typus der Ikone, idealiter das nicht von Menschenhand geschaffene Bild des Antlitzes Jesu Christi (Larcher, Hoppe-Sailer). Dass es unter Wahrung des Bilderverbotes dennoch zu einem Gottesbild kommen kann (und muss), ist der Zuspitzung der Offenbarung in der Inkarnation geschuldet (Müller). Wird das Bilderverbot auf diese Weise in einen weiteren theoretischen Rahmen integriert, so besteht einstweilen keine Einigkeit, wie das Theorem der Inkarnation als bildtheologische Fundamentalkategorie in Anschlag zu bringen ist. Einerseits wird es als Grundlage des Analogieprinzips mit seinem Wechselspiel von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit zwischen Gott und Welt herangezogen (Müller), andererseits wird von kunstwissenschaftlicher Seite gerade unter Verweis auf Gründungslegenden der Ikone die Figur der unmittelbaren Berührung gegen jene der Analogie ins Feld geführt (Blum). Die Werke Arnulf Rainers versprechen Hilfestellung bei der weiteren Klärung, insofern sie Motive von der Bestreitung über die Figuration bis zur Entäußerung vermöge der Malerei miteinander verknüpfen.²

Die Auseinandersetzung mit bildlichen Ausdrucks- und Bedeutungsweisen ist theologisch fundamental. Sie berühren wesentliche Vorstellungshorizonte des Christlichen und erschließen Fundorte theologischer Erkenntnis, die ohne sie möglicherweise unentdeckt bleiben würden. Die eigene Rationalität bildlicher Strukturen, aber auch die eigene Logik und zudem Religiosität des Schauens, werden auf ursprüngliche Weise durch Bildwerke entfaltet.

So fundamental seine theologische Bedeutung, so spät wurde das Bildliche durch die Theologie entdeckt. Erst als der Bruch der vermeintlich selbstverständlichen Symbiose von Kunst und christlicher Religion unübersehbar wurde, gewann diese Beziehung verstärkte theologische Aufmerksamkeit, wenn sie auch durchaus eine Marginalie blieb. Die Auseinandersetzung artikulierte sich zuerst in religions- und kulturgeschichtlichen Thesen, in denen die konstatierte Distanz auf ihre religiösen und kunsttheoretischen, aber auch auf ihre gesellschaftlichen Implikationen hin durchleuchtet wurde. Bilanzierung eines grundlegenden Verlustes trat neben religionskritische Deutungen ausgewählter künstlerischer Positionen (Larcher). Schon an diesen Analysen waren sowohl Theologen als auch Kunstwissenschaftler beteiligt. Treibender Motor solcher

² Vgl. die entsprechenden Abteilungen der Ausstellung im Katalog (wie Anm. 1).

Analysen war das forciert vorgetragene Programm künstlerischer Autonomie, wie es etwa in der zunehmenden Abkehr von der Gegenständlichkeit zum Ausdruck kam. Doch die Distanz zwischen Kunst und Theologie ist durch die Auflösung der ikonographischen Traditionen nur oberflächlich gekennzeichnet. Die Kunst im Zeichen der Autonomie hat vielmehr die Augen geöffnet für eine genuin bildliche Sprache, die nicht nur dasselbe noch einmal anders sagt, sondern eigene Sphären der Bedeutsamkeit erschließt. Der vermerkte Bruch ist weniger allgemein Resultat aus dem *Schock der Moderne* als dass er die Theologie auf eine Entzweiung der eigenen Überlieferung verweist: Die Organisation – oder auch die Unterbrechung – von Sinnzusammenhängen jenseits textlicher Linearität (Franz, Hölscher); das Vermögen zur evidenten Vergewärtigung (Bertrand-Pfaff); die Konstruktion von Phänomenen der Vision; die anschaulich ausgetragene Dialektik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit; die Beziehungen zwischen äußerem und innerem Sehen (Franz) – dies sind einschlägige thematische Felder der Kunst in der Moderne, deren sich die gegenwärtige theologische Reflexion zu ihrem eigenen Schaden so weitgehend enthält, betreffen sie doch zentrale Komplexe der christlichen Überlieferung. Es zeichnet sich ab, dass die Theologie durch die Kunst der Moderne an Vorstellungen und Theoreme verwiesen würde, die den Horizont des Bildlichen bereits in der vormodernen Geschichte des Christentums maßgeblich geprägt haben.³

Oder sollte die Kluft zwischen dieser Geschichte und der Kunst der Moderne aus theologischer Perspektive doch tiefer sein? Dann erst recht verlangt diese Kunst geschärfte Aufmerksamkeit: Wie sind ihre Affinitäten zu religiösen Vorstellungshorizonten zu verstehen, falls sie nicht als späte Wirkungsgeschichte christlicher Glaubensüberlieferung gedeutet werden können? Dass bei Künstlern und Werken in der Moderne mehr oder weniger ungebundene, auch frei vagierende Motive von Religiosität nicht selten zu finden sind, ist oft vermerkt worden. Man nähme allerdings diesen Motiven ihr kritisches wie konstruktives Potential, wollte man sich mit ihrer Integration in allgemein gesellschaftlich zu beobachtende Tendenzen zur Individualisierung aller Lebensbereiche begnügen. Es ist jedenfalls einstweilen unausgemacht, ob primär solche Tendenzen für die besonderen religiösen Affinitäten in künstlerischen Werken verantwortlich sind, oder ob diese nicht in der Hauptsache aus dem Zusammenhang der forcierten künstlerischen Reflexion auf eine genuine Bildsprache in der Moderne erwachsen.

3 Vgl.: THOMAS LENTES (Hg.): KultBild – Visualität und Religion in der Vormoderne (4 Bde.), Berlin 2004/05.

Dieser Spur nachzugehen erfordert, die Überlegungen in die verschiedenen Richtungen der je spezifischen künstlerischen Bildsprache voranzutreiben, zumindest also wesentliche Differenzen der Gattungen in Anschlag zu bringen. Im Ausgang von Arnulf Rainer stehen die Spezifika des Sprachvermögens der Malerei im Vordergrund: mit ihrer Ausbreitung auf der idealen Fläche, der Artikulation von Farbe zwischen lichter Transparenz und materialer Dichte, den Übergängen von Kalkulation und spontaner Geste etc. Leitende Vorstellung hinsichtlich aller künstlerischer Gattungen ist die hypothetische Umkehrung der kulturgeschichtlich eingeführten Relation von Kunst und Religion unter den Bedingungen der Moderne: Die Religion treibt nicht die Kunst aus sich hervor, vielmehr wird sie aus der Kunst entwickelt. *Religion aus Malerei?* als Titel dieses Bandes wie zuvor als Überschrift zur interdisziplinären Vortragsreihe anlässlich der Ehrenpromotion von Arnulf Rainer markiert diese Hypothese. Sie unterstellt der Kunst der Moderne theologisch uneingeholte Formen von Religion. Welche Religion(en) ist/sind das? Durch welche zentralen Motive sind sie bestimmt und in welchem Verhältnis stehen sie zum christlichen Glauben? Wie überhaupt äußert sich Religion in der sprachlichen Struktur von Malerei?

Solche Fragestellungen sind für die theologische Reflexion des christlichen Glaubens bei weitem nicht nur aus zeitgeschichtlichen Gründen von hohem Interesse. Ihre Bearbeitung verlangt notwendig die Auseinandersetzung mit kunstwissenschaftlichen Einsichten und Theorien. Wenn diese Arbeit hier ihren Ausgang beim Werk Arnulf Rainers nimmt, entfaltet sie auf der Ebene der Theorie das herausragende Potential einer Malerei, die sich in einzigartiger Weise die Spannung zwischen Kunst und (christlicher) Religiosität zur Aufgabe gemacht und sich bis heute darin nicht hat beirren lassen.

KARL KARDINAL LEHMANN

Die Welt im Spiegel der Kunst als Herausforderung für Kirche und Theologie

I.

Vor einigen Jahren hatte ich im Bonner Gästehaus der Deutschen Bischofskonferenz eine unverhoffte Evidenzerfahrung. Ich war Teilnehmer eines Diskussionsforums – kein bischöfliches Gremium, sondern irgendeine andere Arbeitsgruppe. Nach mehreren Stunden stellte sich eine gewisse Redundanz ein, und mein Interesse verflüchtigte sich bzw. es wurde unversehens in eine andere Richtung gelenkt: Damals war für die Dauer eines Jahres das Würzburger Dommuseum mit einer kleinen zeitgenössischen Werkauswahl in unseren Räumen zu Gast. Mein Blick war von einem Bild gefesselt, das mir gegenüber an der Wand hing. Mit impulsiven Pinselstrichen waren da die Schemen eines Kopfes gemalt. Je länger ich hinsah, desto mehr erkannte ich die differenzierten Tiefenschichten des Bildes: Um das Haupt bildete sich ein Band von leichtem Gelb, unter dem vorherrschendes Schwarz wie eine Aura, ja Gloriolen hervorquoll. Einige wenige Lichter von gelber Wasserfarbe bekränzten dieses Haupt. Nach einiger Zeit intensiven Betrachtens kam mir die Assoziation einer Krone. Ja, die Strich-Struktur des Pinsels ließ den Eindruck einer Dornenkrone entstehen, zu der jedoch die gelben Glanzpunkte in einem beinahe bestürzenden Kontrast standen: Edelsteine in einer Dornenkrone. Und da geschah es. Plötzlich traten unter der pastosen Farb-Schichtung wie bei einem Vexierbild klar konturierte Gesichtszüge hervor. Einmal identifiziert, war es unverkennbar: Ein gotisches Christusbild schien durch die Übermalung hindurch, und in dieser künstlerischen Umformung entfaltete es eine nie gekannte Ausdrucksinintensität.

„Was ist Wahrheit?“ (Joh 18,38). Die Tribunal-Szene der Passion Jesu Christi kam mir in den Sinn. Der Künstler entzieht das Christusbild der Sicherheit meiner festen Vorstellung von der historischen Person Jesu. *Was ist die Wirklichkeit hinter unserer oberflächlichen Schein-Wirklichkeit?* schien das Bild zu fragen. Der leichtfertige Betrachter erkennt das Christusgesicht nicht, das sich hinter der Übermalung befindet. „Er kam in die Welt, aber die Welt erkannte ihn nicht“ (Joh 1,10). Erst dem wahr-

haft Sehenden, der das Hintergründige hinter dem Vordergründigen zu schauen begehrt, blickt Jesus Christus entgegen. Nach dem Ende der Sitzung entzifferte ich die kleine handschriftliche Signatur auf dem Passepartout: *Arnulf Rainer: Christus mit gelbem Gefunkel*.¹

II.

Arnulf Rainer hat damals zur Vertiefung meiner persönlichen Kunsterfahrung beigetragen: Kunst kann zum Katalysator von Erkenntnisprozessen werden, indem sie das, was wir als *Welt* chiffrieren, in den ihr unverwechselbar eigenen Brechungen widerspiegelt und unser vordergründiges Gefüge vermeintlich unerrückbarer Wirklichkeits-Definitionen immer wieder fundamental und oft überaus heilsam in Frage stellt.

Von dieser Grundüberlegung ausgehend, möchte ich im Folgenden einige Gedanken formulieren, die sich mit der Spiegelung der Welt in der Kunst als Herausforderung für Kirche und Theologie beschäftigen. Ich nehme mir dabei die Freiheit, nur einige kurze Schlaglichter dieses schier uferlosen Themenkomplexes ins Auge zu fassen, erhebe mithin keinesfalls den Anspruch einer erschöpfenden Abhandlung.

Die Welt im Spiegel der Kunst. – Was heißt das? Der einfache physikalische Spiegel wirft die einfallenden Lichtwellen zurück, ohne ihre Frequenz zu ändern. Das erzeugte virtuelle Bild entspricht dem realen Urbild in absoluter Analogie. In der Tat war ja die Bestimmung der Kunst als *Mimesis* seit der griechisch-römischen Antike bis zur Schwelle der Neuzeit die beherrschende Konzeption geworden.² Auch das von Aristoteles über die bloße Materialität hinaus transzendierte Mimesis-Ideal wird als rein abbildende *Funktionalität* des Kunstwerkes rezipiert: Die Kunst als Spiegel des göttlichen Urbildes der Schönheit.

Es ist hier weder Ort noch Zeit, die vielschichtigen Kunsttheorien der Geschichte auszubreiten.³ Wir ehren heute einen der bedeutendsten Exponenten der *zeitgenössischen* bildenden Kunst. Deswegen möchte ich die vergangenen Kunstepochen überspringen und mich heute ausschließlich auf die *Kunst der Gegenwart* konzentrieren, zumal diese im theolo-

1 Arnulf Rainer (*1929): Christus mit gelbem Gefunkel, 1979, Übermalung: Gouache, Tusche/Heliogravure/Aluminiumblech, 30 x 25 cm, Museum am Dom/Würzburg.

2 GUNTER GEBAUER/CHRISTOPH WULF: Mimesis – Kultur – Kunst – Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1992.

3 Vgl. hierzu etwa: UDO KULTERMANN: Kleine Geschichte der Kunsttheorie – Von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart, Darmstadt 21998.

gisch-ästhetischen Gespräch sonst eher zu kurz kommt. Es ist klar, dass wir bei der Gegenwartskunst mit der klassischen, mimetisch verstandenen Spiegel-Metapher nicht weit kommen.⁴ Zu fragen ist also: Welche neuen Formen der Welt-Spiegelung und der Welt-Bespiegelung begegnen uns in der zeitgenössischen Kunst und welche Implikationen ergeben sich daraus? Ist die heutige Kunst ein Zerrspiegel? Ist sie ein Spiegel mit blinden Flecken, der die Welt willkürlich und selektiv widerspiegelt? Oder ist sie gar ein in Scherben zerbrochener Spiegel, der sich der Welt verweigert? In der jüngeren Kunstgeschichte finden wir alle diese Formen in mannigfacher Varianz und Verflechtung. Der ehemals kulturpolitisch motivierte Siegeszug der Abstraktion führte die Kunst in die Extremformen totaler Aussagelosigkeit – so etwa die konkrete Kunst – oder aber absoluter Transzendentalität – so etwa die unstrukturiert flächige Monochromie. Das aber ist schon wieder überholt. Welches Spiegelbild der Welt erblicken wir in der aktuellen, *post*-postmodernen Kunst?⁵

Auch wenn man – wie ich – aus terminlichen Gründen die visuelle Gegenwartskunst häufiger in Form von Ausstellungskatalogen als in unmittelbarer Anschauung zu sehen bekommt, entgeht einem doch als aufmerksamen Kunstrezipienten nicht der sich zunehmend verdichtende „iconic turn“⁶, der das Bild und die Bildlichkeit als erkenntniskritische Größe einer allgemeinen Selbstverständigung der Kultur neu etabliert. Die neue Gegenständlichkeit, die in der *post*-postmodernen Kunst um sich greift, ist in der Tat Spiegel von Welt und Wirklichkeit und zwar mehr, als dem einen oder der anderen lieb ist.

Nehmen wir zum Beispiel die letzte Biennale für Bildende Kunst in Venedig, die zu ihrem 50jährigen Jubiläum unter dem Titel *Träume und Konflikte – Die Diktatur des Betrachters* recht eigenwillige künstlerische Zeitzeugnisse präsentierte. Die hier dargebotene Kunst zeigte auf beklemmende Weise, wie es mit der *post*-postmodernen Welt und den sie bewohnenden und gestaltenden Menschen bestellt ist: Gewalt, Unterdrückung, soziale Missstände, Vereinsamung, Kommunikationsstörung – das waren die Fixpunkte, um die ein Großteil der dargebotenen Werke und Aktionen kreiste. Mir scheint – und das bestätigen mir auch ausgewiesene Kenner der Gegenwartskunst, dass sich die zeitgenössische

4 Vgl. hierzu etwa: MARTIN JÜRGENS: *Moderne und Mimesis – Vorschläge für eine Theorie der modernen Kunst*, Münster 1988.

5 Eine übersichtliche Orientierung über die Entwicklungen und Sujets in der Gegenwartskunst bietet STEPHAN TRESCHER: *Kunst der Gegenwart*, Köln 2003.

6 GOTTFRIED BOEHM: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, 12.

Kunst zumindest in einigen ihrer Hauptströmungen nicht mehr so sehr an künstlerischen, sondern an brisanten sozialen Phänomenen orientiert. Das entspricht so gar nicht dem, was wir, insbesondere im kirchlichen Raum, aus der abendländischen Kunsttradition gewohnt sind.

Venedig steht hier natürlich ebenso wie die Documenta in Kassel, die einen ähnlichen Eindruck hinterließ, nur paradigmatisch für eine generelle Tendenz: Was die zeitgenössische Kunst von der Welt widerspiegelt, ist oft der Mensch in seiner Bedrohtheit. Es ist so, als wenn er aus dem Elend, dem Schrott, der Gewalt, die ihn umgeben, die Hand ausstreckt und nach Erlösung schreit. Damit korrespondiert eine zweite Strömung der Gegenwartskunst, die zu der ersteren nur in einem scheinbaren Widerspruch steht: Es gibt sie wieder, die bekennenden Ästhetiker unter den Künstlern, seien es nun Chris Ofili oder Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger, um nur ganz spontan einige aktuelle Namen zu nennen. Federleicht erobern sie das Herz. Sie vermitteln reine Schönheit, die offensichtlich dankbar angenommen wird. Dabei spielt es offenbar keine Rolle, dass überstrapazierte Muster gerne wieder verwendet werden, dass das vermeintlich Neue aus den Tiefkühlschränken der Kunstgeschichte stammt. Dieser Trend scheint mir größtenteils ein nicht nur oberflächlicher Ästhetizismus zu sein. Er wird vielmehr genährt aus einer subkutanen Sehnsucht des heutigen Menschen nach Erlösung: Der Mensch will aus aller Hässlichkeit seines bedrohten Daseins ausbrechen in die Geborgenheit reiner Schönheit.

Der Mensch, so könnte man die letztlich konvergenten Thesen der visuellen Künste unserer Zeit lesen, ist ein soziales, politisches Wesen, das im Zuge der Globalisierung disloziert und ökonomistischen Verwertungszwängen unterworfen ist. Die Selbststilisierung des modernen Menschen als autonomer Gestalter seiner Lebenswirklichkeit wird mehr und mehr ad absurdum geführt. Er sieht sich auf ein abbildbares biochemisches Formelwerk zurückgeworfen, das jede seiner Eigenschaften, Tätigkeiten und Denkweisen naturwissenschaftlich erklären kann – bekanntlich ist auch der für die Religiosität zuständige Gehirnlappen bereits vermessen. Die fundamentale Infragestellung der menschlichen Autonomie durch die Zwänge der Welt führt dazu, dass auch die Kunst die Selbsttäuschung, nichts als sie selbst zu sein, weitgehend aufgegeben hat. Sie hat sich – um mit Hans Georg Gadamer zu sprechen – in eine „denkende Vermittlung mit dem gegenwärtigen Leben“⁷ begeben und greift heute mehr denn je die existenziellen Fragen und Erfahrungen der

7 HANS-GEORG GADAMER: *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1965, 161.

Menschen mit der ihr eigenen Dynamik auf.⁸ Da die mediale Vermittlung sozialer und politischer Geschehnisse durch Bilder gerade in jüngster Zeit eine enorme Kraft aufgebaut hat, sind auch Kunst und Gesellschaft wieder in eine engere Wechselbeziehung getreten, ob man es will oder nicht. Dabei kann und will die Kunst keine verbindlichen Antworten geben auf die Fragen, die in der heutigen Welt gestellt werden; häufig tritt vielmehr sie selbst als Fragende auf. Das war es ja, was Sokrates uns lehrte: Den Denkfaulen, die eine bequem anwendbare Antwort einfordern, mit einer herausfordernden Gegenfrage zur Mobilisierung der eigenen, verschütteten Lösungskompetenz zu verhelfen.

Weil wir das existenzielle Staunen – *thaumázein*, wie die alten Griechen sagten – unserer Kindheit verlernt haben, haben wir auch verlernt, uns mit konstruktiver Beharrlichkeit den großen Existenzfragen unseres Daseins zu stellen.⁹ Weil wir in einem Zeitalter leben, das weitgehend vom Nutzenkalkül regiert wird, weil wir folglich nur Fragen stellen, die wir auch knapp und effizient beantworten können (nennen wir sie einmal die kleinen Fragen) und weil wir in einer Gesellschaft leben, die uns die großen Fragen ausreden will, sind Menschen wichtig, die uns lehren, an den großen Fragen festzuhalten: Und da rangieren die Künstler sicherlich an vorderer Stelle. Sie stellen unser oft eindimensional fest zementiertes Weltbild immer wieder heilsam in Frage.

Nach dem 11. September 2001 wurde mancherorts beklagt, man vermisse in den Sparten des seriösen Kunstschaffens eine wirklich weiterführende Aufarbeitung dieses Ereignisses. Mancher äußert sich enttäuscht, dass die Künste bei solch weltverändernden Geschehnissen nicht sofort wohlfeile Antworten parat haben. So seien etwa die Atombombendetonationen von der Malerei und Plastik nicht angemessen bewältigt worden, und die Belletristik habe die deutsche Teilung und das Ende des Kalten Krieges nicht hinreichend aufgearbeitet. Ich halte derartige Vorwürfe nicht nur für unzutreffend, sondern nachgerade für töricht. Die Kunst ist doch nicht gleichzusetzen mit dem Pressefeature, das wir postwendend zu jedem konjunkturellen Tagesgeschehen frei Haus geliefert bekommen. Hauptsache, unser verunsichertes Weltbild wird durch eine plausibel klingende, pseudo-offizielle und populärwissenschaftliche Erklärung wieder gerade gerückt. Ob solche, als Schnell-

⁸ Vgl. hierzu etwa: HERMANN HINKEL: Aufforderungen – Gesellschaftliche Widersprüche im Spiegel der Gegenwartskunst, in: Friedr. Krupp AG Hoesch-Krupp (Hg.): Gesellschaft im Widerspruch – Erfahrungen und Perspektiven (40. Jahrgabe 1994), Essen/Dortmund 1994, 150ff.

⁹ Grundlegend hierzu nach wie vor: HEINRICH ROMBACH: Über Ursprung und Wesen der Frage, Freiburg i.B. 1952.

schüsse losgelassenen, Analysen des Weltgeschehens der Wirklichkeit entsprechen oder nicht, ist hier zweitrangig. Man denke nur an die Massenvernichtungswaffen-These im Irakkrieg, die so viele Menschen so lange eingelullt hat. Die Medien geben uns vor, wie ‚man‘ das Weltgeschehen richtig zu interpretieren hat. Die Kunst aber wehrt sich gegen das ‚man‘. Martin Heidegger hat darauf verwiesen, dass der Mensch im Umgang mit den Kunstwerken aus der Uneigentlichkeit seines Daseins, seiner Verfallenheit an das ‚man‘ herausgerufen wird in eine neue Eigentlichkeit. Nach Heidegger wird in den Werken der Kunst der Ruf des Seins, das „Seinsgeschick“ vernehmbar, das in jeder geschichtlichen Epoche neu und auf neue Weise in seine Wahrheit führen will.¹⁰ Die An-Fragen der Kunst bewirken beim Rezipienten, dass dieser die Schein-Welt dessen, was ‚man‘ sagt, was ‚man‘ tut, was ‚man‘ denkt, zu hinterfragen lernt. Erst so kann sich das „Ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“¹¹ – wie Heidegger es ausdrückt – in seiner ganzen befreienden Tragkraft ereignen.

Um es noch einmal auf den Punkt zu bringen: Es geht am genuinen Wesen der Kunst vorbei, in ihr die Lieferantin gebrauchsfertiger Antworten für jede Lebenslage zu sehen. Sie wirkt dann am intensivsten, wenn sie uns durch ihre mütterlichen An-Fragen aus unserer Verfallenheit an das ‚man‘ befreit und Mut verleiht, uns unseres eigenen kreativen Denkens und Fühlens zu bedienen, das häufig unter den Sedimenten unserer Trägheit verschüttet liegt. *Die Welt im Spiegel der Kunst*: Das soll mithin nicht die Jahrmarktattraktion eines Zerrspiegels sein, der uns durch seinen spektakulären Unterhaltungseffekt von der Wahrheit ablenkt und uns eine Schein-Wahrheit vorgaukelt. Sondern das soll ein Spiegel sein, der die Wirklichkeit – auf das Eigentliche und Wesentliche fokussiert – in den Spiegel unserer eigenen Augen zurückprojiziert, auf dass sich die Wahrheit in uns selbst ins Werk setze. Die An-Fragen der echten, großen, authentischen Kunst kommen zumeist nicht marktschreierisch, sondern eher leise daher. Sie sind in dieser lauten Welt leicht zu überhören. Lauschten wir doch nur öfter und inniger den leisen An-Fragen der Kunst, dann würden wir erkennen, dass Kunst etwas vermag, was den modernen Kommunikationsmedien nicht zu Gebote steht: Kunst kann zur Prophetie werden. Als Beispiel möchte ich eine kleine Arbeit von Joseph Beuys aus dem Jahr 1976 anführen. Es ist eine in drei Varianten als Multiple bearbeitete Postkarte mit dem Titel *Cosmos und*

¹⁰ Vgl.: MARTIN HEIDEGGER: Der Ursprung des Kunstwerks, in: Ders.: Holzwege, Frankfurt a.M. 1952, 30.

¹¹ Ebd., 30.