

LORENZ DITTMANN

Die Problembereiche „Gestörtes Verhältnis. Was trennt Bildende Kunst und Kirche heute?“ und „Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“ kann ich vorerst nur innerhalb eines Aufrisses von Fragestellungen und Hinweisen auf einen „Forschungsstand“ skizzieren.

I

Die Feststellung eines „gestörten Verhältnisses zwischen Bildender Kunst und Kirche“ macht es zur Aufgabe, die Bedingungen zu erörtern, unter denen ein „ungestörtes Verhältnis“ sich ausbilden konnte.

Dafür ist es nun vorab erforderlich, die Eigenständigkeit von Kunst und Kirche (als Institution der Religion) zu akzentuieren.

Jacob Burckhardt formulierte in seinen „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“, im dritten Kapitel, gewidmet der „Betrachtung der sechs Bedingtheiten“, also der wechselseitigen Bedingtheit der „drei Potenzen“ Staat, Religion, Kultur: „Vollends aber ist die Kunst eine Verräterin, erstens, indem sie den Inhalt der Religion ausschwatzt, d. h. das Vermögen der tieferen Andacht wegnimmt und ihm Augen und Ohren substituiert, Gestalten und Hergänge an die Stelle der Gefühle setzt und diese damit nur momentan steigert, zweitens aber, indem ihr eine hohe und unabhängige Eigentümlichkeit innewohnt, vermöge deren sie eigentlich mit allem auf Erden nur temporäre Bündnisse schließt und auf Kündigung. Und diese Bündnisse sind sehr frei; denn sie läßt sich von der religiösen oder anderen Aufgabe nur anregen, bringt aber das Wesentliche aus geheimnisvollem eigenem Lebensgrunde hervor. . .“ (Zitat nach der Ausgabe im Kröner-Verlag Leipzig, o. J., S. 155)

Im Rahmen einer „geisteswissenschaftlichen Psychologie und Ethik der Persönlichkeit“ stellte Eduard Spranger in seinen „Lebensformen“ eine Typologie des theoretischen, ökonomischen, ästhetischen, sozialen, des Machtmenschen und des religiösen Menschen auf. Hier heißt es u. a.: „Wenn es wahr ist, daß das Kunstwerk immer etwas Sinnlich-Konkretes ist, wenn es also seinem Wesen nach nur einen Ausschnitt des Lebens geben kann, so liegt darin schon eine Grenze der religiösen Bedeutung der Kunst. . . Eine zweite Grenze der Kunst liegt darin, daß sie mit ihren Gebilden nicht unmittelbar in die letzte entscheidende Sinnstruktur der Welt hinabreicht. Sie schafft. . . eine imaginative Gegenständlichkeit. Das Verweilen in dieser Zone ist nun aber dem ausgesprochen religiösen Menschen auf die Dauer unerträglich. Das fromme Gemüt geht ein Stück lang mit der Kunst: solange es sich nämlich darum handelt, die Innerlichkeit anzuregen und sie vorbereitend in eine der Andacht empfängliche Stimmung zu versetzen. Wenn aber einer solchen Natur zugemutet wird, das Bildhafte, Sinnliche selbst als Offenbarung zu

nehmen, so zeigt sich erst ihr voller Gegensatz gegen den geborenen Künstler: sie empfindet dann das Unzulängliche dieser Symbolik . . .“ (2. Auflage, Halle/Saale 1921, S. 229)

Damit sind zwei nachdenkenswerte, wenn auch diskussionswürdige Gesichtspunkte angegeben, die auf prinzipielle Unterschiede zwischen Kunst und Religion hindeuten.

Für die Kunst des 20. Jahrhunderts kommen andere Aspekte hinzu. Ihre *eigene* Entwicklung führte die bildende Kunst in ein

„gebrocheneres“ Verhältnis zum Publikum überhaupt, im Phänomen des „Unverständlichwerdens“;

zur Ausbildung eines „Innovationsprinzips“, der Erfindung eines je Neuen – und damit in Gegensatz zum Bewahrenden der christlichen Religion, für die das Entscheidende, die Erlösungstat Christi, schon getan und die heilsgeschichtliche Zukunft keine bloße „Neuheit“ ist; zur Ausbildung eines „Individualitätsprinzips“, dem Beharren auf die je eigene Erfahrung, auf den je eigenen Ausdruck – und damit in Gegensatz zum Hintanstellen von Individualität in der Religion.

Damit sind – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einige Phänomene angesprochen, die – ohne irgendwelche „Schuld“ – die bildende Kunst in ein „gespannteres“ Verhältnis zur Kirche brachten.

II

Die Dimension des Mythischen war lange Jahrhunderte hindurch eine Sphäre der Vermittlung zwischen Kunst und christlicher Kirche.

Im Mittelalter war der Umgang mit Kunstwerken weithin ein mythisch-kultischer. Hans Beltings Buch „Bild und Kult“ (München 1990), das diesen Umgang vornehmlich am Beispiel von Ikonen rekonstruiert, trägt den provozierenden Untertitel: „Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“.

Das „Zeitalter der Kunst“, um in dieser Terminologie fortzufahren, ist jedoch gekennzeichnet von einer „Wiedergeburt der antiken Götter im Bilde“.

Was bedeutet diese Wiedergeburt?

Schelling versuchte, diesen Zusammenhang spekulativ zu erfassen. Er setzte als Stoff der Kunst die Mythologie und unterschied in seiner „Philosophie der Mythologie“ und seiner „Philosophie der Offenbarung“ den Gott der Bewußtseinsbestimmungen vom wirklich existierenden, „überseyenden“ Gott.

Dieser Weg scheint nicht mehr gangbar – aber er eröffnet einen Fragehorizont, innerhalb dessen auch die Kunstgeschichtswissenschaft die hier anstehenden Probleme behandeln sollte. Es genügt also nicht, die „Wiedergeburt der antiken Götter im Bild“ nur als Bildungs-, Repräsentations- oder (dynastisches) Legitimationsproblem zu behandeln, sie müßte auch nach ihrem religiösen Sinn begriffen werden.

Im 20. Jahrhundert scheint die Dimension des Mythischen in der Kunst eher bewahrt als in Religion und Kirche.

Es ist jedoch in Rechnung zu stellen, daß sich Kirche und Theologie auch behaupten mußten vor einer weithin rationalistisch verengten Philosophie und Geisteswissenschaft, denen Mythos nur als das schlechthin „Irrationale“, als das „Andere der Vernunft“ galten.

Zunehmend verschafft sich aber eine andere Auffassung Geltung. Zu nennen sind hier etwa das Buch von Kurt Hübner: *Die Wahrheit des Mythos* (München 1985) oder die Untersuchungen von Wolfhart Pannenberg (in: *Terror und Spiel*, München 1971, und in: *Das Fest*, München 1989).

Damit sind auch Kunstgeschichtswissenschaft wie Theologie aufgefordert, die Dimension des Mythischen als eine Vermittlung zwischen Kunst und christlicher Kirche genauer zu erfassen.

III

Die Frage nach dem „gestörten Verhältnis zwischen Bildender Kunst und Kirche“ wurde erörtert anlässlich einer Ausstellung, die „Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“ aufzeigen wollte.

Die beiden Problembereiche sind nicht identisch, und mir scheint, daß manches Mißverständnis, manche Animosität in der Identifikation der beiden Fragestellungen beruht.

Die Ausstellung wurde in namhaften Zeitungen ungünstig beurteilt. Barbara Gaethgens schloß ihre Besprechung in der „Zeit“ vom 4. 5. 90 mit dem Satz: „Und hier ist eigentlich die wichtigste Erkenntnis dieser insgesamt problematischen Ausstellung: daß die motivische oder thematische Beschwörung des Numinosen in der Kunst der Gegenwart oft nur Zitat ist oder Kulisse einer ganz und gar emanzipierten Kunst, deren Probleme Farbe und Form, künstlerische Selbsterfahrung und Selbstdarstellung sind, und nichts anderes“.

Diese Auffassung halte ich für falsch. Und es ist das unbestreitbare Verdienst der Ausstellung „GegenwartEwigkeit“, wie schon der Ausstellung „Zeichen des Glaubens, Geist der Avantgarde“ von 1980, das Augenmerk auf eine Dimension der modernen Kunst gelenkt zu haben, die sich einer derart reduktionistischen Auffassung entzieht – unbeschadet aller möglichen Kritik im einzelnen.

Der Irrtum der Rezensentin scheint mir darin zu liegen, daß sie glaubt, Spuren von Transzendenzerfahrung, ließen sich als ein schlicht Gegebenes feststellen – nein, sie erschließen sich nur dem fragenden, dem suchenden, dem „transzendierenden“ Blick und Geist!

Max Beckmann wehrte eine Bitte Curt Valentins nach einer Deutung seines Triptychons „Abfahrt“ in einem Brief vom 11. Februar 1938 mit folgenden Worten ab: „Stellen Sie das Bild weg oder schicken Sie's mir wieder, lieber Valentin. Wenn's die Menschen nicht von sich aus, aus eigener innerer Mitproductivität ver-

stehen können, hat es gar keinen Zweck, die Sache zu zeigen... Es kann nur zu Menschen sprechen, die bewußt oder unbewußt ungefähr den gleichen metaphysischen Code in sich tragen.“ (Zitat nach Katalog: Max Beckmann. Die Triptychen im Städel. Frankfurt/M 1981, S. 37)

Beckmann benannte im Begriff der „Mitproductivität“ ein zentrales Problem der Kunst des 20. Jahrhunderts, und die Tatsache, daß ein Künstler, nicht etwa ein „Interpret“ auf sie hinwies, deutet an, daß diese „Mitproductivität“ keine Frage der verbalen Interpretation ist, worauf Camilla Blechen in ihrer Besprechung (FAZ vom 12. 4. 90) das Phänomen verkürzte.

„Der Begriff Transzendenz, so entnehme ich dem ‚Handbuch philosophischer Grundbegriffe‘ (hrsg. von Hermann Krings u. a., München 1974, Bd. 6, S. 1540), wird durch die Erfahrung gewonnen, daß der Mensch auf der ‚Suche nach Wirklichkeit‘ ist. Dieser Ausdruck sagt, daß eine Differenz besteht zwischen vorhandener Wirklichkeit, um die es dem Menschen nicht oder nicht allein geht, und jener Wirklichkeit, um die es ihm geht...“

Auf die Ausstellung „GegenwartEwigkeit“ bezogen, könnte man, überspitzt, formulieren: man begegnet dort soviel Spuren unterschiedlicher Transzendenzerfahrungen wie Künstler mit ihren Werken vertreten sind – darunter auch einigen *christlichen* Transzendenzerfahrungen.

Es wäre eine notwendige Aufgabe der Klärung, die Unterschiede der Transzendenzerfahrungen zu benennen, – auch, um eine falsche Vereinnahmung von Werken und Künstlern in die christliche Transzendenzerfahrung zu vermeiden.

Eine andere Frage ist freilich, ob ein Kunstwerk selbst Transzendenzerfahrungen bekundet und vermittelt, oder, wie auch immer vorläufig, auf eine andere, höhere Transzendenz nur verweist.

Die Kunstgeschichte zeigt, daß in früheren Jahrhunderten zahlreiche künstlerisch eher bescheidene Werke ihren religiösen, kirchlichen Dienst tun konnten, Werke, die, aus solchem Dienst nun entlassen, ein schwaches Nachleben in Museen, Magazinen oder auch nur in der auf vollständige Inventarisierung der „Kunstdenkmäler“ abzielenden kunsthistorischen Forschungsliteratur fristen.

Die Forderung, nur Werke „höchster Qualität“ dürften in ein Verhältnis zur Religion, zur Kirche gesetzt werden, konnte – und brauchte – in früheren Jahrhunderten nicht erfüllt werden, standen viele Werke ja „nur“ im Dienste einer höheren, der „wahren“ Transzendenz. Daß eine im Kunstwerk selbst gestaltete Transzendenzerfahrung mit einem Dienst in der Kirche zusammenfiel, war auch in früheren Jahrhunderten eher ein Ausnahme-, ein Glücksfall.

V

Im „gestörten Verhältnis“ zwischen Kunst und Kirche bekundet sich nur eine weiterreichende Entfremdung zwischen „modernem Geist“ und Kirche, eine Entfremdung, die keineswegs nur auf das Konto von Kirche und Religion gesetzt werden kann.

Für eine Annäherung der einander fremd gewordenen „Potenzen“, um zum Ausdruck Burckhardts zurückzukehren, ist es sehr wichtig, die kirchlichen Kreise, die Gläubigen, mit den Besonderheiten moderner Kunst, mit deren Transzendenzerfahrungen, bekanntzumachen. Darin liegt die Bedeutung und auch die fortdauernde Aufgabe von Ausstellungen in der Art von „GegenwartEwigkeit“. Ebenso wichtig aber wäre es, den Künstlern selbst eine vertiefte Erfassung der in der Kirche bewahrten Spiritualität zuzumuten.

Für beides bedarf es wohl eines längeren Weges.

Nie aber wird das Verhältnis von Kunst und Religion, Kunst und Kirche ein spannungsloses werden können. Für den Christen gilt deshalb auch hier, in „zwei Welten“ zu leben.