

Der ästhetische Charme der Liturgie und der religiöse Charme des Kunstwerks

1. Guardini und der ästhetische Charme der Liturgie

„Die Religion braucht die Kultur“¹ – so beginnt Guardinis kleines, aber für die Liturgische Bewegung und schließlich die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanums höchst wichtiges Büchlein, das *Vom Geist der Liturgie* handelt. Religion braucht Kultur, denn Kultur ist Form und Gestalt. Kultur, das ist auch die Liturgie der Kirche, religiös fundierte, in die christliche Offenbarungswahrheit eingebundene Kultur. Die Liturgie bringt im Symbolspiel die religiöse Wahrheit zu eindrücklicher Darstellung. So aber ist diese Liturgie schön, unvergleichlich schön, weil Ausdruck der absoluten Wahrheit.

Guardini erinnerte daran, dass – historisch-genetisch betrachtet – alle Kultur aus dem Kult und somit aus der Religion hervorgegangen ist.² In den gesellschaftlichen Umbrüchen des 18. und 19. Jahrhunderts hat sich jedoch, so Guardinis Zeitdiagnose, eine säkulare, autonome Kultur von ihren religiösen Grundlagen gelöst.³ Mit ihr ist auch der Sinn für die Liturgie als der mit der christlichen Offenbarungswahrheit erfüllten Form kultureller Darstellung verloren gegangen. Das religiöse Verhältnis wurde, so Guardini, mehr und mehr verinnerlicht und vergeistigt. Die Pflege des religiösen Ausdrucks hingegen, des symbolischen Ausdrucks, seiner rituellen, leibhaften Begehung, der Achtung des heiligen Raums und der heiligen Zeit erlahmten. Angesichts der modernen, von Wissenschaft und Technik, Individualismus und Materialismus dominierten Weltstellung setzte sich der Anspruch einer autonomen, nicht mehr im Dienst der liturgischen Kultur des christlichen Gottesdienstes stehenden Kunst durch.

Das jedenfalls waren in der Sicht Guardinis die Trends der in der Katastrophe des Ersten Weltkriegs in die Krise gestürzten bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts. Jetzt, angesichts der durch den Weltkrieg ausgelösten neuen Lage, sah Guardini jedoch zugleich Zeichen einer anderen Kulturformation, eines neuen Aufbruchs zu ganzheitlichem Denken, zu neuer Wertschätzung der Gemeinschaft, zu neuem Sinn auch wieder für die großen objektiven symbolischen Formen der Liturgie der Kirche. Jetzt sollte dem Menschen in der erhabenen Gestalt der Liturgie wieder die ihm normativ vorgeordnete göttliche Offenbarungswahrheit und darin der Ausdruck seines eigenen Wesens, zu dem hin er durch die Liturgie gebildet werden soll, begegnen.⁴

Zeichen des Aufbruchs zu dieser Kulturwende erkannte Guardini in philosophischen Strömungen wie der Phänomenologie,⁵ vor allem aber in der Jugendbewegung, die für ihn eine der stärksten Inspirationsquellen der Liturgischen Bewegung war. Alle diese Tendenzen zielten nach seinem Verständnis auf die Erneuerung einer in der objektiven religiösen Wahrheit fundierten, das göttliche Heilsgeschehen im liturgischen Vollzug zu lebendigem Ausdruck bringenden kirchlichen Religionskultur. Noch deutlicher als in der während des Ersten Weltkrieges entstandenen Schrift *Vom Geist der Liturgie* stellte Guardini in einem 1923 veröffentlichten Beitrag zur „Liturgischen Bildung“⁶ seine Bemühungen um eine Erneuerung der Liturgie in den weiten zeitdiagnostischen Zusammenhang dieser Kulturwende. Diese sollte wegführen vom Anspruch der modernen Zeit auf autonome Gestaltung in Kunst und Lite-

ratur, Wissenschaft und Weltanschauung. Die Kulturschaffenden sollten zu neuer Achtung finden gegenüber den objektiven Werten der Überlieferung, zur Anerkennung vor allem der von der Katholischen Kirche repräsentierten, transhistorischen und überindividuellen göttlichen Offenbarungswahrheit.⁷

Guardini stand mit seiner Erwartung einer Kulturwende angesichts der politischen und moralischen Katastrophe des Ersten Weltkriegs keineswegs allein. Viele Intellektuelle favorisierten Anfang der 1920er Jahre einen gesellschaftlichen, kulturellen und religiösen Neuaufbruch, der die Kultur insgesamt wieder in der Religion fundieren sollte. Karl Barths Römerbrief und die von ihm initiierte Wort-Gottes-Theologie mit ihrer starken Betonung des qualitativen Unterschieds zwischen Gott und Mensch stand im Zeichen der Erwartung einer solchen, die Autorität der Offenbarung wieder affirmierenden, Kulturwende. Ebenso verband in den 1920er Jahren den lutherischen Kulturprotestanten Paul Tillich viel mit dem römischen Kulturkatholiken Guardini.⁸ Beide waren sie der Meinung, dass die veränderte gesellschaftliche Situation eine neue Aufmerksamkeit auf die fundamentale Kulturbedeutung der Religion geschaffen hat. Beide traten sie dafür ein, dass im Zeichen dieser Wiederverkehr der Religion das moderne Autonomiedenken überwunden werden wird, dass es einem theonomen Anspruch und damit der Integration der eigengesetzlichen Kulturbereiche in eine ihnen gemeinsame, religiös-weltanschauliche Sinnfundierung und -orientierung Platz machen wird.⁹ Hinsichtlich der Frage, wie die Religion diese zentrale Bedeutung für die Kultur der Gesellschaft in ihrem praktischen Vollzug wieder gewinnen könnte, vor allem auch, welche Rolle dabei die Kirche spielen sollte, gingen die Auffassungen des Kulturprotestanten Tillich und des Kulturkatholiken Guardini freilich deutlich auseinander.

Guardini setzte entschlossen auf die Liturgie der Kirche. Die Kirche, das war für ihn das irdische Erscheinen der göttlichen Wahrheit. Die Liturgie der Kirche stellte für ihn die Form bereit, mit der die göttliche Wahrheit eine erfahrbare, die Gemeinschaft der Glaubenden in der Zeit erhaltende und die Gesellschaft insgesamt formende Gestalt findet. In der Schönheit der Liturgie, darin, dass sie zum Kunstwerk wird, muss sich für Guardini immer wieder neu zeigen, dass die Kirche an der göttlichen Wahrheit Anteil hat. Tillich hingegen wollte die religiöse Substanz im Ganzen der Kultur und in ihren autonomen Sphären, auch in der autonomen, nicht mehr in die Liturgie der Kirche integrierten Kunst wiederfinden. Er meinte, die religiöse Substanz, den Durchbruch des Unbedingten im Bedingten, z. B. auch in den Bildern der expressionistischen Maler, bei Franz Marc, Otto Dix und Emil Nolde erkennen zu können. Guardini setzte demgegenüber eben auf die Liturgiefeier der Kirche – diese zu erneuern, sie als die endliche Form des Unendlichen erkennbar und in zeitgenössisch ansprechenden symbolischen Formen, durch eine Intensivierung vor allem der liturgischen Bildung, wieder neu erlebbar zu machen, war Guardinis Absicht.

Denn für Guardini bringt allein die Liturgie der Kirche die göttliche Wahrheit zur sinnlichen Darstellung. Sie allein macht die Begegnung mit dem Heiligen zur lebendigen Erfahrung, dann, wenn sie die Gläubigen in sich einbezieht, sie den Gläubigen die göttliche Wahrheit im sinnlich ergreifenden Symbolspiel anschaulich, ja diese leibhaftig begreifbar macht. Die Liturgie, die den Bezug zur Wahrheit des göttlichen Heilsgeschehens herstellt, kann dies freilich auch für Guardini immer nur in den jeweils zeitgemäßen Formen der Kultur tun, mit den Mitteln der Kunst einer jeweiligen Gegenwart. Darin lag nun für Guardini die Einsicht in die Notwendigkeit einer Reform der Liturgie im lebendigen Kontakt mit der Kunst der Gegenwart: Die Liturgie muss mit der Zeit und ihren ästhetisch-kulturellen Ausdrucksformen gehen. Sie muss die Form einer ästhetisch ansprechenden, die feiernde Gemeinde in

sich einbeziehenden und mit dem Heiligen in Kontakt bringenden Ausdruckskultur gewinnen. „Der Mensch muß wieder symbolfähig werden“¹⁰, darin lag für Guardini daher die erste Forderung an die liturgische Bildungsarbeit. Die Liturgie verlangt den symbolbildenden liturgischen Akt, die menschliche Fähigkeit, dem Inneren, Seelischen im Äußeren, dem Körperlichen Ausdruck zu verleihen. Denn die symbolischen Formen geben dem religiösen Verhältnis und den von ihm bestimmten Regungen der menschlichen Seele die Möglichkeit, „sich auszusprechen“¹¹ – auf eine der je eigenen Zeit verständliche Weise.

Guardini beschreibt im *Geist der Liturgie* die römische Messe zugleich als ein besonders stilvolles und bedeutungstiefes, gefühlsdichtes und gedankenreiches Phänomen religiöser Ausdruckskultur. Diese Liturgie inszeniert ein religiöses Ritual, in dem zugleich alle Zeichen und Handlungen von tiefer symbolischer, die Vernunft der Religion, ja den Welt-Logos inszenierenden Bedeutung sind. Der symbolische Deutungssinn will sich im Vollzug der Liturgie erschließen. Deshalb braucht die Feier der Liturgie den „symbolfähigen“ liturgischen Akteur, zu dem schließlich die ganze Gemeinde werden soll. Sie darf auf keinen Fall im toten Ritualismus erstarren. Der liturgische Akt muss vielmehr zu einem lebendigen Erschließungsgeschehen werden. Im lebhaften Vollzug und der gemeinsamen Teilhabe am liturgischen Geschehen, das recht eigentlich die von ihrem Herrn regierte Kirche als objektive, transhistorische Größe zum primären Handlungsobjekt hat, soll sich der symbolische Deutungssinn durchsetzen. Dabei ist es die Gemeinde, die die Liturgie feiert – es ist nie das Individuum. Das wurde ebenfalls ein wichtiges Motiv für die Liturgiereform des Zweiten Vatikanums. Diese hat die die Liturgie feiernde Gemeinde in deren Vollzug einbezogen, um ihr die verstehende Teilhabe am gottesdienstlichen Geschehen zu ermöglichen.

Der Geist der Liturgie bleibt, bei aller Mitbeteiligung der Gemeinde, für Guardini dennoch metaphysischer Natur. Es ist der Logos, das ewige, im Christusgeschehen offenbare Gotteswort, das in der Liturgie zur Mitteilung kommt. Denn das Inkarnationsgeschehen bildet sich in der Feier der Liturgie gleichsam immer wieder neu ab. Guardini hat die Liturgie im Schema johanneischer Logos- und Inkarnationschristologie gedacht. Demnach bringen die symbolischen Formen der Liturgie die ewige, überzeitliche, unveränderliche Offenbarungswahrheit zum Ausdruck.

Angesichts dieses metaphysischen Liturgieverständnisses ist neben dem Vergleich mit dem zeitgenössischen protestantischen Theologen Paul Tillich auch ein Vergleich zwischen Guardini und Friedrich Schleiermacher aufschlussreich. Schleiermacher ging schließlich in seinem Liturgieverständnis, das ihn auch in Bestrebungen für eine Liturgiereform hineingeführt hatte, vom symbolisierenden Handeln der Gemeinde aus.¹² Aus dem symbolisierenden Handeln der Gemeinde geht die Liturgie hervor. Die Gemeinde gestaltet Gottesdienst. Jede Gemeinde sollte sich daher die liturgische Ordnung ihres Gottesdienstes selbst geben können. Denn im symbolisierenden Handeln verschafft sich das religiöse Gefühlsbewusstsein, das in der Gemeinde lebendig ist, seinen symbolischen und rituellen Ausdruck. Das Produkt des symbolisierenden Handelns der christlichen Gemeinde sind die symbolischen Formen der Liturgie. Diese wiederum müssen sich nach Schleiermacher aller Formen der künstlerischen Darstellung bedienen. Die bildende Kunst, die Musik, die Poesie sowie alle darstellenden Künste bringen, im Unterschied zur diskursiven Sprache, expressive, die Bewegungen des religiösen Gefühlsbewusstseins artikulierende Symbole hervor.

Für Guardini hingegen gehen die symbolischen Formen der Liturgie aus der überzeitlichen, wesenhaften Ordnung aller Dinge, die im christlichen Offenbarungsgeschehen ihre gnädige Vollendung findet, hervor. Die Schönheit der Liturgie bringt für ihn den göttlichen

Glanz, die himmlische Doxa des Heilsgeschehens zur irdischen Darstellung. Der ästhetische Charme der Liturgie erwächst gleichsam aus dem irdischen Abglanz der göttlichen Wahrheit. Sie ist Ausdruck der Freude über die Teilhabe am göttlichen Heilsgeschehen. Aber nicht die Gemeinde ist primäres Subjekt in der Gestaltung der liturgischen Formen. Diese sind nicht Ausdruckshandlungen des religiösen Gefühlsbewusstseins. Sie sind vielmehr die Abschattungen der ewigen Wahrheit, das irdischen Erscheinen des göttlichen Heils. Die Schönheit der Liturgie resultiert ebenfalls nicht aus der ästhetischen Kreativität menschlichen Kunstschaffens, sondern aus der Teilhabe an der überzeitlichen, göttlichen Wahrheit, die sie vermittelt.

Man kann in diesem Gegensatz, über die differenten kirchlich-theologischen Konfessionskulturen, die sie widerspiegeln, hinaus, auch die bereits erwähnten, unterschiedlichen Grundeinstellungen zum Projekt der Moderne wiedererkennen. Schleiermacher hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Hoffnung, die Religion ließe sich auf dem Wege ihrer anthropologischen Neubeschreibung mit den Mitteln der Ästhetik und dann auch in den Werken der autonomen Kunst zur Fortsetzung bringen. In den Bildern eines Caspar David Friedrich, etwa dem *Mönch am Meer* von 1810, sah er die anschauliche Umsetzung seiner ästhetischen Religionsauffassung, wonach Religion die Anschauung des Unendlichen im Endlichen gewinnt.¹³ Für Guardini hingegen ging es angesichts der Katastrophe des Ersten Weltkrieges, von dem allerdings im *Geist der Liturgie* nicht explizit die Rede ist, darum, die Religion als kräftiges Widerlager im gescheiterten Projekt der Moderne zu stärken. Die Liturgie sollte das unabänderlich Bleibende, das Objektive, das der menschlichen Willkür und subjektiver Gestimmtheit Entzogene zum Ausdruck bringen und die Teilhabe am Ereignis der göttlichen Heilswahrheit ermöglichen. Guardini kämpfte für die Vorrangstellung des Logos vor dem Ethos, der überzeitlichen Wahrheit vor den immer nur relativen, vorläufigen und ambivalenten Hervorbringungen des Menschen in Wissenschaft und Technik, Politik und Kunst – und eben für die Verwirklichung dieses Objektiven der Heilswahrheit sollte die Liturgie mit ihren erhabenen schönen Formen eintreten.¹⁴

Eingang in die Liturgie der Kirche kann unter solchen theologischen Voraussetzungen allenfalls eine zeitgenössische Kunst finden, die sich dem durch die Liturgie vorgegebenen Anspruch auf die Vermittlung der göttlichen Wahrheit fügt. Liturgisch verwendbar, wenn man so sagen darf, kann auf der Linie Guardinis nur eine solche Kunst sein, die sich in den Dienst der christlichen Heilsv Verkündigung stellt, die zumindest in einem ausdrücklichen Bezug auf die christliche Offenbarungswahrheit gelesen werden kann. Es muss Kunst in der ikonografischen Tradition der kirchlich dominierten Christentumskultur sein.¹⁵

Guardini war die Frontstellung, die er gegen die ambivalenten Schöpfungen der modernen Kultur und einer aus dem Gefüge der Liturgietradition entlassenen, autonomen modernen Kunst einnahm, vollkommen klar. Seine Position kann deshalb aber auch umso deutlicher hervortreten, je schärfer wir ihn sowohl zu dem zeitgenössischen lutherischen Kulturtheologen Tillich wie zu dem in die Anfänge der Moderne gehörenden, protestantischen Kulturtheologen Schleiermacher in Kontrast setzen. Was sie alle drei zu Kulturtheologen macht, ist die Klarsicht auf den symbolischen Charakter religiöser Kommunikation und somit auf die konstitutive Zusammengehörigkeit von Religion und Kultur – auch wenn Schleiermacher und Tillich auf der einen, Guardini auf der anderen Seite das Verhältnis dieser beiden Größen sehr unterschiedlich bestimmen, und vor allem die Rolle der Kirche grundsätzlich anders gesehen haben. Allen dreien war klar, dass die Kultur ihr Zentrum verliert, wenn sie sich nicht mehr religiös gegründet findet, und die Religion umgekehrt alle öffentliche Prä-

senz einbüßt, wenn sie sich nicht in den symbolischen Formen der Kultur und also mit den Mitteln der Kunst artikuliert.

Guardini blieb jedoch dabei, ausschließlich auf die Kirche und den ästhetischen Charme ihrer Liturgie zu setzen. Die Liturgie der Kirche ist für ihn der einzige, die ganze Kultur potenziell integrierende Ort der Realisierung der religiösen Substanz der Kultur. Alle liturgische Bildung muss deshalb Erziehung zum lebendigen Mitvollzug der Liturgie der Kirche sein. In ihn muss sich auch die Kunst der je eigenen Zeit hineinstellen, dann jedenfalls, wenn sie sich mit Inhalt füllen, wenn sie schön werden und an der Wahrheit teilhaben will.

Allerdings wurde es für Guardini in seinen späten Jahren zu einer ernsthaften Frage, ob eine Liturgie, die im Geist der Wahrheit gefeiert und in der Schönheit ihrer überlieferten Formen anerkannt sein will, vom modernen Menschen überhaupt noch *wahrhaftig* vollzogen werden kann. „Ist vielleicht der liturgische Akt“, so fragt Guardini in einem Brief anlässlich der 3. Liturgischen Konferenz 1964 in Mainz,

und mit ihm überhaupt das, was ‚Liturgie‘ heißt, so sehr historisch gebunden – antik, oder mittelalterlich –, daß man sie der Ehrlichkeit wegen ganz aufgeben müßte? Sollte man sich vielleicht zu der Einsicht durchringen, der Mensch des industriellen Zeitalters, der Technik und der durch sie bedingten psychologisch-soziologischen Strukturen sei zum liturgischen Akt einfach nicht mehr fähig? Und sollte man, statt von Erneuerung zu reden, nicht lieber überlegen, in welcher Weise die heiligen Geheimnisse zu feiern seien, damit dieser heutige Mensch mit seiner Wahrheit in ihnen stehen könne?¹⁶

Aus diesen Sätzen spricht eine deutliche Skepsis hinsichtlich der Attraktivität der überkommenen liturgischen Formen. Kann der moderne Mensch ihren symbolischen Gehalt überhaupt noch verstehen? Entfalten sie dem modernen Menschen noch ihren ästhetischen Charme? Und wenn sie es tun, geschieht dies dann so, dass er sein Autonomiebestreben aufgibt? Wird er die liturgischen Formen nicht in die Regie seines eigenen ästhetischen Empfindens und Gestaltens nehmen?

Sollte dies der Fall sein, lässt sich das moderne Autonomiestreben an der Schranke zur Liturgie nicht länger zurückweisen. Dann muss die Liturgie das ästhetische Ausdrucksempfinden der je eigenen Zeit in sich aufnehmen und dem künstlerischen Ausdruck der je eigenen Zeit in sich Raum geben. Dann kann die Liturgie der Kirche sich nicht mehr darauf verlassen, dass der „liturgische Akt“ sich als Beugung unter die objektiv vorgegebenen, überzeitlichen Formen der Liturgie vollzieht.

2. Der religiöse Charme des Kunstwerks und die Autonomie der modernen Kultur

Werke der Kunst machen sichtbar. Sie machen sichtbar, was ohne sie nicht zu sehen wäre. Sie bringen eine Wirklichkeit hervor, die nicht für anderes da ist, der kein funktionaler Sinn zukommt, sondern die ihre Bedeutung in sich selbst trägt, und deren Sinn sich in eben der sinnlichen Erfahrung erschließt, welche die Werke der Kunst hervorrufen. Das hat der Kunst seit jeher eine nahezu unlösliche Beziehung zur Praxis der Religion verliehen. Sie tut dies bis heute. Kunst macht sichtbar, was anders nicht zu sehen ist, ja, Kunst macht sichtbar, was ohne sie gar nicht in der Welt wäre – darin liegt das entscheidende Verbindungsglied zur

Religion. Die Kunst hat es, wie die Praxis der Religion, mit der kreativen Kraft einer Sichtbarmachung des Unsichtbaren zu tun.

Da die Religion nie nur im Innenverhältnis der Gläubigen lebt, sondern immer auch als Verhalten zur Transzendenz in wahrnehmbaren Zeichen und Handlungen einer verkörperten kulturellen Praxis hervortritt und liturgisch zur Aufführung kommt, tut sie dies seit jeher und immer noch mit Bildern und Installationen der Kunst. Die symbolische und rituelle Praxis der Religion kann insgesamt als eine Kunst der Darstellung des Unsichtbaren beschrieben werden. Sie geschieht nie ohne Bilder und Installationen der Kunst.

Die Bilder und Installationen der Kunst geraten im religiösen Kontext allerdings in eine Umgebung, die ihnen bestimmte, bereits religiöse Deutungszuschreibungen zukommen lässt. Der religiöse Raum konstituiert sich als solcher geradezu dadurch, dass er religiöse Bildformeln und deren Deutungstraditionen aufnimmt. Die Gläubigen, die den religiösen Ort um der frommen Andacht willen aufsuchen, sehen die Bilder und Installationen der Kunst deshalb nie nur in den Verweisen, mit denen sie auf sich selbst zeigen, sondern immer auch in den Bezügen, die der religiöse Raum zu den zumeist hochkomplexen Deutungstraditionen eines bestimmten Glaubens herstellt. Es sind nicht zuletzt diese religiösen Bildprogramme, die dann auch die Deutungsmuster für die Interpretation der Wahrnehmung der im religiösen Raum installierten Kunstwerke formieren. Die Kunstwerke im religiösen Raum sind den Gläubigen jedenfalls weder ein Gegenstand ihres interesselosen Wohlgefallens, noch interpretieren sie die Verweise, die sie zu dem sie umgebenden Raum herstellen, allein aus den Sinnbezügen, welche die Kunstwerke selbst aufmachen.

Den Gläubigen bringen die Bilder und Installationen der Kunst, sofern sie im religiösen Raum aufgestellt finden, letztendlich jene unsichtbare, transzendente Realität zur Erscheinung, auf die sich die religiösen Vorstellungen richten. Deshalb sind wir, wo es um Kunst im religiösen Raum geht, auch geneigt, zwischen dem ästhetischen Wert und der religiösen Deutung zu unterscheiden. Wir machen diese Unterscheidung, sobald wir dem die moderne Kultur kennzeichnenden Tatbestand Rechnung tragen, dass die Kunst sich, was die Bildgehalte wie deren Deutung anbelangt, von den normativen Ansprüchen der Kirche befreit hat.

Das ist die moderne Situation, angesichts deren Guardini schließlich die Liturgiefähigkeit der Menschen meinte in Zweifel ziehen zu müssen. In dieser modernen Situation, die zur harten Unterscheidung zwischen Kunst und Religion, genauer zwischen Kirche und Kunst zwingt, können sich jedoch auch neue Bezüge zwischen beiden Sphären etablieren. Statt des ästhetischen Charmes der kirchlichen Liturgie, der sich vielen Zeitgenossen nicht mehr erschließt, kann die Sensibilität für den religiösen Charme der Kunst treten. Denn es bleibt ja bei der strukturellen Verwandtschaft von Kunst und Religion, wonach es beiden darum zu tun ist, auf kreative Weise sichtbar zu machen, was anders nicht zu sehen ist.

So können die Bilder und Installationen der Kunst kraft ihrer Ästhetik durchaus in religiös auslegungsfähige Transzendenzerfahrungen führen. Die Werke der Kunst können eine spirituelle Dimension gewinnen, auch wenn sie keine metaphysischen Vorstellungen von einer transzendenten, der Erfahrung entzogenen Wirklichkeit mehr aufbauen und keinen Anschluss an die christliche Ikonographie mehr herstellen. Dieser religiöse Bezug wird dann freilich eine Sache ihrer religiösen Deutung. Er ist gewissermaßen auf die religiös motivierte Selbstdeutung derer, die dem Kunstwerk begegnen, angewiesen, auch wenn er an den Momenten der durch das Kunstwerk ausgelösten ästhetischen Erfahrung einen Anhalt hat und vom religiösen Raum gestützt wird.

Die normative Einbindung der Kunst in religiöse Deutungszusammenhänge hat seit Renaissance und Reformation erhebliche Einbrüche erfahren. Genauer freilich muss man sagen, dass die Bilder und Installationen der Kunst überhaupt erst durch die mit der Renaissance und der Reformation heraufgeführten kulturellen Transformationen zu Bildern und Installationen der *Kunst* geworden sind.¹⁷ Kunst, d. h. das Gegebensein zweckfreier Gegenstände ästhetischen Erlebens, setzt das gelingende Zusammenspiel von sinnlicher Erfahrung und reflektierender Deutung voraus. Wie andere Lebensbereiche, der der Politik oder der Erziehung, der Ökonomie oder des Recht, so ist auch die Kunst in der modernen Kultur in die Selbstständigkeit einer nach ästhetischen und nicht religiösen Kriterien sich vollziehenden ästhetischen Praxis entlassen. Danach sind die Bilder und Installationen der Kunst zu sich selbst befreit und von dem Anspruch, im Dienste der liturgischen Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens oder der kirchlichen Verkündigung zu stehen, grundsätzlich entlastet.

Die Entlastung der Kunst von der Ausführung normativer Vorgaben religiöser Symbolpraxis muss jedoch eben deren religiöse Deutung nicht verhindern. Es spricht vielmehr einiges dafür, dass die Dimensionen der Kunsterfahrung eine religiöse Deutung, auch unter den Bedingungen der modernen Kultur, nahelegen. Diese haftet lediglich nicht mehr am materialen Gehalt der Bildformeln, sondern hat sich auf den existenziellen Sinngehalt der durch die künstlerischen Bilder und Installationen ausgelösten sinnlichen bzw. ästhetischen Erfahrung verlagert. Denn es scheint offenkundig, dass auch die Bilder und Installationen zeitgenössischer Kunst zu tief greifenden Sinnanreicherungen unserer Weltbezüge beitragen, dass sie verwirrende Erfahrungen des Sinnabbruchs auslösen und andere, transzendente Weltansichten eröffnen. Sie tun dies zumeist, indem sie auf spezifische Weise mit ihrer Umgebung korrespondieren, wobei die Referenzen eines religiösen Raums die religiöse Deutung durchaus anregen können, ohne für diese konstitutiv zu sein.

Freilich, die religiös deutbaren Transzendenzenerfahrungen, in die zeitgenössische Kunst führt, sind immanente Transzendenzenerfahrungen. Nicht die gegenständlichen Vorstellungen einer transzendenten (Heils-)Wirklichkeit werden veranschaulicht, sondern alltagsweltliche, wiewohl existenzielle Erfahrungen der Selbsttranszendenz, des Sich-Entzogenseins, der Weltfremdheit, der Grenzüberschreitung, der Sinnerweiterung und der Sinnzerstörung. Aber auch diese immanenten Transendenzen können andere, aus den alltäglichen Funktionszusammenhängen und Zweckbindungen des Daseins herausführende Sinnerfahrungen vermitteln und andere in die existenzielle Reflexion führende, alle Sinne affizierende Raumatmosphären schaffen. Diese immanenten Transzendenzenerfahrungen, in die Bilder und Installationen der autonomen Kunst hineintreiben können, haben oft eine religiöse Aura um sich. Dann ziehen sie umso leichter auch Motive religiöser Deutungstraditionen auf sich. Die religiöse Deutung wird ihnen dennoch nicht lediglich von außen zugeschrieben, sofern sie aus der ihnen eigenen performativen Kraft eine für die religiöse Deutung offene ästhetische Erfahrung machen lassen. Über die ästhetische Erfahrung, die das Kunstwerk provoziert, gewinnt dieses die Kraft zur Veranschaulichung des Unanschaulichen. Zieht die ästhetische Erfahrung in der Begegnung mit Kunst die religiöse Deutung auf sich, dann liegt das eben, wie man sagen könnte, an deren religiöser Aura oder am religiösen Charme der Kunst.

Die Bilder und Installationen der Kunst setzten sich mit ihrem dezidiert ästhetischen Anspruch auch im religiösen Raum durch. Umgekehrt finden wir Kunst, die im religiösen Raum zur Darstellung kommt, genauso in den Museen und Kunstgalerien. Die Frage nach der Legitimität der Kunst im Raum der Kirche verlagert sich auf die theologiedidaktisch motivierte Frage, ob diese Kunst, die in die Kirche kommt, nicht wenigstens den Anschluss an die iko-

nografische Tradition des Christentums verlangt. Müssen die Bilder und Installationen der Kunst, wenn sie zu Recht in den Raum der Kirche eintreten, nicht den Bezug auf die traditionelle Bildwelt des christlichen Glaubens erkennen lassen, um an der Aufgabe der Vermittlung der gegenständlich vorgestellten Glaubensgehalte beteiligt zu sein? An dieser Frage scheiden sich immer wieder die Geister. Sie ist aber im Grunde der modernen Situation, in der die Kunst die Entlassung aus religiösen Vorgaben und damit ihre ästhetische Autonomie beansprucht, nicht mehr angemessen. Wird die ästhetische Autonomie der Kunst zugestanden, dann geht es, was deren Verhältnis zur Religion anbelangt, darum, ob sie in ästhetische Erfahrungen führt, die auf begründete Weise, d. h. durch die religiöse Dimension, die dem ästhetisch autonomen Kunstwerk selbst innewohnt, eine religiöse Deutung nahelegen.

Theologisches Gewicht hat in der Folge somit auch nicht mehr die Frage der Bezugnahme der Kunst auf die traditionellen christlichen Bildprogramme. Theologisch relevant ist vielmehr der Tatbestand, dass ästhetische Erfahrungen, wie sie durch die Begegnung mit Installationen und Bildern der Kunst ausgelöst werden, religiöse Deutungen auf sich ziehen können. Diese werden freilich nie zwingend sein. Sie gehen von der Erfahrung aus, dass die Kunstwerke die alltägliche Wirklichkeit mit ihren Sehgewohnheiten und Verhaltensüblichkeiten durchbrechen und überschreiten. Aber wenn sie dies tun, dann kann man eben auch vom religiösen Charme der Kunst sprechen, eben weil ihre Werke das Glück gelingender Schönheit erfahrbar machen, den Schauer des Erschreckens bewirken, überhaupt unser Gefühlsbewusstsein aufregen und zu religiös bedeutsamen Deutungen dieser ästhetischen Erfahrungen anregen. Durch die ästhetische Erfahrung, die gemacht wird, tritt hervor, dass in den Kunstwerken selbst etwas liegt, das in die religiöse Deutung drängt. Diese entsteht nicht nur im Auge des Betrachters und gehorcht nicht nur seinem religiös motivierten Deutungswillen. Auch ohne an christliche Bildprogramme anschließen zu müssen, können in der ästhetischen Erfahrung, die Bilder und Installationen autonomer Kunst auslösen, solche die religiöse Deutung provozierenden Momente liegen.

Eben weil die Bilder und Installationen der Kunst mehr und anderes sichtbar werden lassen, als vor Augen liegt, kann man sagen, dass es ihnen, wie der Religion, um die Darstellung des Undarstellbaren geht. Auffällig in vielen Werken moderner Kunst ist denn auch genau diese Unruhe, sinnlich erfassen zu wollen und gegenständlich zur Darstellung zu bringen, was sich sinnlich nicht erfassen und gegenständlich nicht darstellen lässt. Dazu gehört in erster Linie unser inneres Erleben und alles, was dieses ausmacht: Der Reflex, den die Welt in unserer Selbstwahrnehmung hat. Die Gefühle, die uns bewegen, die Erschütterungen der Seele, unsere Ängste und unser Vertrauen. Alle diese Emotionen sind von der Art, dass sie uns ergreifen und belasten. Aber wir können sie nicht gegenständlich vor uns bringen. Wo Werke und Installationen der Kunst diesen Emotionen Ausdruck geben, führen sie uns in Selbst- und Welttransendenzen, in Erfahrungen des Entzogeneins dessen, was uns in unserem Selbst- und Weltverhältnis unbedingt angeht, uns hält und trägt, uns motiviert und belastet, uns überhaupt passiv widerfährt, aber genau deshalb nicht in unserer Verfügungs-, Gestaltungs- und Darstellungsmacht steht. Dann geben sie jener Unruhe Ausdruck, die aus der empfundenen Nötigung zur Darstellung des Undarstellbaren erwächst. Dann gewinnen sie einen religiösen Charme auch dann noch, wenn sie keinerlei Anschluss an eine religiös konnotierte Bildformel oder die ikonografische Tradition des Christentums herstellen.

Und dennoch, der religiöse Gehalt dieser durch die Werke der Kunst provozierten inneren Erfahrung bleibt eine Frage von deren Deutung. Denn es liegen der religiöse Gehalt bzw. der religiöse Charme und damit das religiös Affizierende dieser ästhetisch autonomen

Kunst nicht objektiv vor. Das Religiöse haftet nicht am Bildgehalt, den das Kunstwerk zeigt, es erweist sich als durch seine ikonischen Zeichen nicht direkt erkennbar, selbst dann nicht, wenn sie religiösen Symboltraditionen zugehören. Die religiöse Dimension des autonomen Kunstwerks wird auch nicht durch den religiösen Raum konstituiert. Dass der Raum, in dem es Aufstellung findet und sich entfaltet, religiösen Ritualzwecken dient, kann seine religiöse Deutung zwar ebenso befördern wie die Anchlüsse an die Bildsprache der religiösen Tradition. Gerade der religiöse Raum hat auf die religiöse Deutung eines Kunstwerks großen Einfluss, aber die religiöse Deutung muss gleichwohl durch den Betrachter bzw. die Erfahrung, die es ihn machen lässt, an das Kunstwerk herangetragen werden. Konstituiert wird die religiöse Deutung eines Kunstwerks von den Resonanzen, die es im Betrachter auslöst, den Gefühlen, die es weckt, den Empfindungen, die es reflektiert, den Gedanken, zu denen es anregt. Wo wir diese zu erfassen und sprachlich zu artikulieren versuchen, vollziehen wir die religiöse Deutung des Kunstwerks unter Einbeziehung der ästhetischen Erfahrung, die es uns machen lässt. Dabei spielt, wie gesagt, der Raum, in dem wir ihm begegnen, eine entscheidende Rolle. Auch bringen ikonografische Bezüge zu religiösen Symboltraditionen uns natürlich auf bestimmte Gedanken, die religiös konnotiert sein können. Der religiöse Charme des Kunstwerks aber liegt darin, dass es uns durch die Kraft der ästhetischen Erfahrung, die von ihm ausgeht, in jene existenzielle Unruhe versetzt, die der Versuch der Darstellung des Undarstellbaren mit sich führt. Sobald eine ästhetische Erfahrung zur religiösen Deutung auf intersubjektiv nachvollziehbare Weise Anlass gibt, sind wir deshalb geneigt und berechtigt, diese ästhetische Erfahrung eine religiöse Erfahrung zu nennen.

Mit besonderer Energie begegnen wir etwa der Energie einer die religiöse Deutung provozierenden ästhetischen Erfahrung in den Nagelbildern von Günther Uecker. Über den Eingang zu einer großen Ausstellung seiner Arbeiten im Martin-Gropius-Bau in Berlin hat er selbst geschrieben: „Ich bin voll Religion. Und alles, was ich tue, tue ich aus Religion.“¹⁸ Wie ist das gemeint?

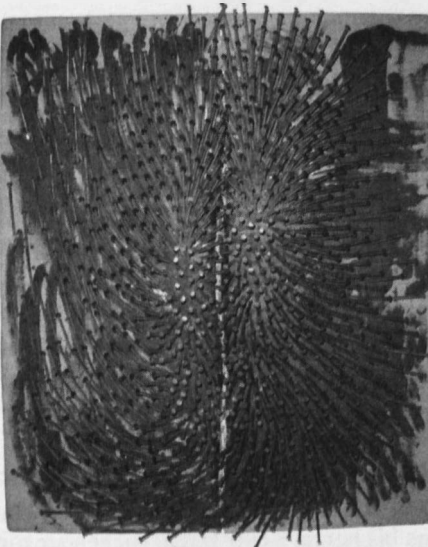


Abb. 1. Günther Uecker: *Der Sturz*

Der Sturz heißt eines der Nagelbilder von Günther Uecker. Ein tiefer Riss spaltet eine große Holzplatte in der Mitte entzwei. Zugleich fallen die Nägel nach unten. In mehreren durcheinander wirbelnden Strudeln sind sie in das mit grober Leinwand bespannte, beim Sturz zerrissene Holz getrieben. Die Spuren schwarzer Farbe auf der hellen Leinwand setzen die dynamische Abwärtsbewegung der Nägel fort. Was der Betrachter sieht, ist diese Materialität eines Objektes, die Fülle der Nägelmale, die schwarzen Farbstreifen, die auf der Leinwand erkennbar werden, als wollten sie das Fallen der Nägel aufhalten, einen Widerstand bieten, sie zur Form zwingen. Im Betrachter gestaltet sich dieses Objekt zu einem Bild, das nicht anderes abbildet, sondern den Betrachter durch sich selbst eine Bilderfahrung machen lässt. Er empfindet tiefer nun den Riss, der durch die Welt geht, den Schmerz der gequälten Kreatur, die Provokation einer kreativen Zerstörung.

So macht diese Installation sichtbar, was zuvor kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat. Diese Installation von Günther Uecker bringt eine eigene Wirklichkeit hervor und zugleich in Kontakt mit neuen und anderen Sichtweisen auf die alltäglich erfahrene Wirklichkeit. Sie lässt uns einen vertrauten Raum, gerade auch einen vertrauten Kirchenraum, vielleicht sogar die ganze Welt mit neuen Augen sehen. Selbstverständlich kann eine solche Bildinstallation uns nicht zum Grund unseres Vertrauens und nicht zum Fundament der Hoffnung werden. Sehr wohl aber kann sie uns, insbesondere wenn sie in einem entsprechende Assoziationen und Reflexionen auf sich ziehenden Kirchenraum Aufstellung findet, dazu motivieren, nach einem solchen Grund zu suchen und nach ihm zu greifen. Diese Installation eines Ueckerschen Nagelbildes steht einer religiösen Deutung offen. Nahe liegt dann auch ein Anschluss der religiösen Deutung an die Symbolik des Christentums, in der die Nägelmale des Gekreuzigten eine zentrale Rolle spielen.

3. Die theologische Bildkritik und die Wiederkehr der religiösen Bilder in der autonomen Kunst

Die ästhetische Autonomie der Kunst lässt sich durchaus auch theologisch rechtfertigen, in Erinnerung der theologischen Bildkritik. Das biblische Bilderverbot und die theologische Bildkritik richteten sich in der Geschichte des Christentums immer wieder gegen Bilder, allerdings nur, wo diese religiös verehrt, zu Idolen geworden waren. Sie richteten sich nie gegen Bilder, die zu Gleichnissen und zu Symbolen des hereinbrechenden Gottesreiches werden können. Denn diese geben zu denken. Sie induzieren die Imagination dessen, was noch nicht da ist, und fordern zum Tun heraus. Idole bannen und vernebeln den Verstand. Die Symbole und Gleichnisse des Himmelreichs, die Jesus in bildhafter Rede seinen Zuhörern vor Augen gemalt hat, ermutigen zum Glauben, zur Liebe, zur Hoffnung.

Die theologische Kritik an der religiösen Verehrung der Bilder, zu der gerade auch die Reformation des 16. Jahrhunderts viel beigetragen und die die Kunst der Moderne mit auf den Weg gebracht hat, konnte den Bildern ihre ideologische Macht nehmen. Sie hat die Kraft zur kritischen Unterscheidung gestärkt. Sie befreite die Bilder der Kunst zu sich selbst, ließ sie autonom werden.¹⁹

Die Bilder und Installationen der modernen Kunst, die nichts als ästhetische Objekte und Inszenierungen ästhetischer Erfahrung sind, können wieder Motive der ikonografischen Tradition des Christentums aufnehmen – und sie tun das bis heute.²⁰ Und dabei suchen sie mit ihrer Bildsprache eine neue Interpretation der biblischen Heilsbotschaft. Wenn die Bilder der Kunst auf biblische Motive referieren, dann fragen sie nach der existenziellen Wahrheit

des dort Gemeinten. Dann treiben sie in die Frage hinein, wie Heil, Gelingen, Hoffnung, Trost in dieser verkehrten Welt überhaupt zu finden sind und was wir für deren Verwirklichung tun können.

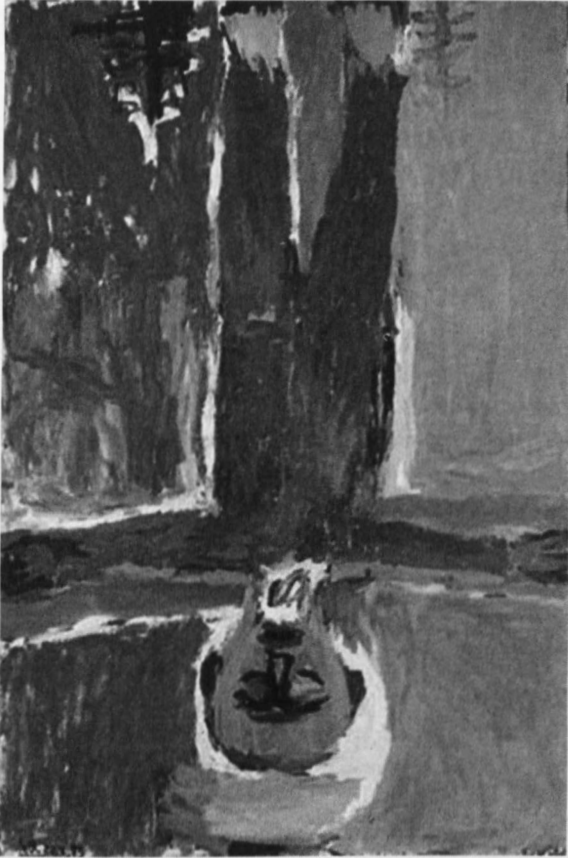


Abb. 2. Georg Baselitz: *Tanz ums Kreuz*

Georg Baselitz ist einer der zeitgenössischen Maler, der – in dieser verkehrten Welt – nicht nur alle seine Motive auf den Kopf stellt, sondern immer wieder auch auf die ikonografische Tradition des Christentums zurückgreift. Er tut dies auch mit dem Bild der Kreuzigung, dem *Tanz ums Kreuz*, wie er das Bild nannte, das er ursprünglich für die Evangelische Kirche St. Anna im niedersächsischen Luttrum, in deren Nähe er selbst wohnt, gemalt hat.

Auch dieses Bild steht auf dem Kopf. Eben die Motivumkehr ist für Baselitz der Weg zu einer neuen Bilderfindung. Die eingespielten Bildzusammenhänge, die das Bild als Abbild von etwas anderem, auf das es verweist, erkennen lassen, werden durchbrochen. Die Chance wie auch der Zwang des Wiedererkennens sind dem Betrachter genommen. Verweigert wird ihm der perspektivische Blick. Die Farben und Formen verweisen auf sich selbst und bleiben in ihrem Eigencharakter sichtbar. Sie liefern nicht das anschauliche Vehikel für eine schon bekannte Geschichte. Im Spiel der Farben und Formen kann der mit der Geschichte vertraute Betrachter dennoch einen Christus erkennen, ausgespannt in der Vertikalen mit sei-

nem Leib, ebenso in der Horizontalen mit seinen weit ausgebreiteten Armen, himmelsblau und erdenbraun, den Riss überbrückend, der durch die Welt geht.

Die Themen der christlichen Religion, die Sehnsucht nach Versöhnung des Getrennten, nach der Verkehrung der verkehrten Welt treiben die heutigen Künstler um. Das zeigt exemplarisch dieses Bild von Baselitz. Gleichwohl ist es als große Störung des frommen Empfindens wahrgenommen worden und musste schließlich wieder aus der Kirche in Luttrum entfernt werden.²¹ Der religiöse Charme der zeitgenössischen Kunst, der eben darin besteht, das konventionelle Realitätsbewusstsein zu verunsichern und in andere Sichtweisen auf die Welt hineinzuziehen, kann mit dem ästhetischen Charme der traditionellen Religionskultur, den die aktiven Religionspraktikanten weithin doch eher in der Einstimmung ins Altvertraute suchen, in Konflikt geraten.

Die Bilder und Installationen zeitgenössischer Kunst gewinnen ihren religiösen Charme gerade dort, wo sie das von traditionellen Bildprogrammen geprägte ästhetische Stilempfinden der Religionspraktikanten irritieren. Deshalb gibt es in den Kirchen, sofern solche Gegenwartskunst in sie eindringt, Ärger, Auseinandersetzungen, Streit. Das eben war auch im niedersächsischen Luttrum der Fall. Viele wollten den Christus von Baselitz nicht ertragen. Der Künstler hat dieses Bild schließlich wieder in sein Atelier zurückgeholt. Der religiöse Charme der Werke zeitgenössischer Künstler liegt eben darin, dass sie eher den Sinnabbruch als den Sinnaufbau provozieren, ratlos machen, zu eigenem Fragen herausfordern, zu eigener, schöpferischer Kreativität, manchmal auch zu einem neuen Glauben. Dann bringen die Bilder der Kunst die Verhältnisse zum Tanzen. *Tanz ums Kreuz* hat Baselitz seinen Christus genannt.

4. Die Kunst in den Transformationen der modernen Religionskultur

Im Verhältnis von Kunst und Religion hat sich in der modernen Kultur vieles gewandelt. Mit der neuzeitlichen Wende zum humanen Subjekt ästhetischer Kreativität geriet nicht nur die Kunst in die Zuständigkeit der Individualität der Künstler, ihrer expressiven Kraft und ihrer ästhetischen Kreativität. Es rückte die menschliche Erfahrung überhaupt ins Zentrum der Auffassung von der Religion. Auch der christliche Glaube wurde nun aus seinem individuellen Erfahrungsbezug heraus verstanden, als selbsttätige, kreative Bewältigung von Endlichkeits-, Kontingenz- und Transzendenzerfahrungen. Bereits die frühromantische Bewegung um 1800 entwickelte daraus eine neue Sicht auf das Verhältnis von Kunst und Religion. Kunst, so konnte Schleiermacher, der Begründer moderner Erfahrungstheologie, sagen, verhält sich zur Religion wie die Sprache zum Wissen.²² Kunst ist die Weise der sinnlichen Darstellung und Mitteilung des gefühlbasierten, menschlichen Verhältnisses zur Transzendenz, Darstellung und Mitteilung des religiösen Bewusstseins. Und zu solcher Darstellung und Mitteilung sind alle Menschen auch grundsätzlich fähig. Von daher hat Schleiermacher behauptet: Alle Menschen besitzen die Fähigkeit zum ästhetisch-künstlerischen Ausdruck ihres religiösen Gefühls. Denn, Kunst ist religiös grundierte Selbstmanifestation.²³

Im Kontext der von Schleiermacher favorisierten Produktionsästhetik wurden die ästhetische Erfahrung und Praxis zur formierenden Kraft in den Kulturen des Religiösen. Die objektive, kirchliche Religion verlor gegenüber dem subjektiven religiösen Gefühlsbewusstsein ebenso an Bedeutung wie die Werke der Kunst ihren Anspruch einbüßten, sinnliche Erscheinung des Absoluten zu sein. Zwar bestimmte der Werkbegriff lange noch die Kunstdebatte, doch löste er sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ebenfalls weitgehend auf. Kunst

ist inzwischen nicht mehr allein im großen Kunstwerk da, sondern zeichnet sich mit ihren Installationen und Bildinszenierungen oft höchst verwechselbar, aber dann doch mit markanten Unterbrechungen, Verschiebungen und Störungen in die Alltagswelt ein. Wir haben es heute mit einem enorm erweiterten Kunstbegriff zu tun. Der Kunstbegriff ist nicht mehr am Anspruch orientiert, das sinnliche Erscheinen der Idee der Kunst, des absolut Schönen, herbeizuführen. Der Kunstbegriff weitet sich vielmehr aus auf all diejenigen intentional geformten Weltgehalte, die eine ästhetische Erfahrung und Praxis auszulösen vermögen.²⁴

Mit dieser Erweiterung des Kunstbegriffs sind auch weit reichende Transformationen der Religionskultur verbunden. Die gelebte Religion bewegt sich weithin nicht mehr in der kirchlichen Liturgie und deren ästhetischen Ausdrucksformen. Sie hat aber auch nicht einer religionslos gewordenen säkularen Kultur Platz gemacht, sondern lebt jetzt in hybriden, auf unbestimmte Transzendenzerfahrungen sich beziehenden Praxen spiritueller Lebensdeutung,²⁵ somit auch in ästhetischen Ausdrucksformen, die sich aus unterschiedlichen ästhetischen Traditionen und Religionskulturen speisen.²⁶ Schon seit dem späten 18. Jahrhundert wird die religiöse Praxis in ästhetischen Kategorien beschrieben und in Praxen einer ästhetischen Kultur wiedererkannt, die kaum noch Anschluss an die Kirchen und ihre Liturgien suchte bzw. finden konnte. Schleiermacher explizierte in seiner Kulturphilosophie jedoch eben die Kunst, vorrangig die Poesie und die Musik sowie die bildende Kunst, als die gegenüber dem Begriff bevorzugte Ausdrucksgestalt der Religion, weil sie mit ihren sinnlich-expressiven Ausdrucksqualitäten auch noch die vorsprachlichen Momente der ästhetischen Gefühlserfahrung artikulieren kann.

In der Praxis individuellen Symbolisierens finden Kunst und Religion unter den Bedingungen der Moderne auf neue Weise zusammen. Aber nun ist es die autonome Kunst, welche die in menschlicher Selbstdeutungspraxis gelebte Religion zur äußeren, erfahrbaren Gestalt finden lässt. Die Transzendenz liegt nicht in einer jenseitigen Welt metaphysischer Gegenstände, sondern scheint in einem Gefühlsbewusstsein auf, in dem Menschen ihres Sich-Entzogen-Seins und damit ihrer Selbsttranszendenz innwerden. Für religiöse Deutungen offen sind die Bilder und Installationen der modernen Kunst deshalb dann, wenn die Welt einem in ihnen entgegenkommt oder sie diese zutiefst fraglich machen, wenn sie tiefere Resonanzen in unserem Selbst- und Welterleben erzeugen.

Ganz offenkundig braucht die Religion die Kunst auch heute. Denn die Kunst ist es, die in ästhetische Erfahrungen führt, die für religiöse Deutungen offen sind und diese oft selbst provozieren. Aber braucht die Kunst auch die Religion? Selten gewinnt man den Eindruck, dass sie Eingang in die Liturgie der Kirche findet, obwohl dies keineswegs ausgeschlossen ist. Künstler freuen sich jedenfalls, wenn sie eingeladen werden, mit ihrer Kunst einen Kirchenraum mitzugestalten oder zur musikalischen Inszenierung liturgischer Stücke beizutragen, eben weil sie wissen, dass der religiöse Raum ihrer Kunst Resonanzen verschafft, die sich sonst vielleicht nicht einstellen. Ebenso auffällig ist freilich, dass auch das moderne Museum oft genug die Atmosphären ästhetisch ansprechender Sakralräume entwickelt oder ein Rockkonzert Formen liturgischer Gestaltung annimmt.

Nicht wenige der Kirche entfremdete Zeitgenossen gewinnen den Sinn für die Religion und die Erfahrungsdimensionen, die sie erschließt, heute oft gerade durch eine Kunst, die auf autonome Weise die Nähe zur Kirche und ihren Liturgien sucht. Denn eine Kunst, die ihre eigene Sprache spricht, auch eigenwillige Interpretationen des kirchlichen Raumes und seiner Liturgien riskiert, kann möglicherweise gerade den der Kirche Entfremdeten einen Zugang zu ihrer Botschaft vermitteln. Solche autonome Kunst kann jedenfalls in sinnliche Er-

fahrungen führen, die im existenziellen Bezug bedeutsam werden, persönlich angehen und zugleich an tief greifende Sinnfragen rühren. Das ist selbstverständlich nicht bei aller autonomen Kunst der Fall. Kunst eignet die religiöse Sinndimension besonders dann, wenn sie an die Dunkelheit rührt, die unserem Selbstverhältnis innewohnt, wenn sie jene Transendenzen aufscheinen lässt, die uns von uns selbst trennen und ein stimmiges Selbst- und Weltverhältnis verhindern, aber gerade deshalb das Bedürfnis nach einer Imagination der Einheit der uns zugänglichen Wirklichkeit steigern. Diese religiösen Sinndimensionen autonomer Kunst können besonders gut hervortreten, wenn diese autonome Kunst in den Raum der Kirche eindringt und sich in deren Liturgien verwickelt. Denn dann besteht die Chance, dass es zu aufregenden Konfrontationen kommt zwischen der liturgischen Inszenierung des Evangeliums und den religiösen Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst heutiger Künstler.

Ich möchte hier deshalb noch auf eine Arbeit von Tom Barth verweisen, die Andreas Mertin als Kurator der kirchlichen Begleitausstellung zur *documenta 11* unter dem Titel *RED LOOM: 7. Himmel – 8. Stellung* in und an der Kasseler Martinskirche arrangiert hat.²⁷ Wer sich damals der Kirche näherte, stieß auf ein merkwürdiges Gerüst mit roten Folien, das auf dem Vorplatz der Kirche stand und auf etwa vier bis sechs Meter Höhe direkt an eines der großen Kirchenfenster heranführte. Wer das Gerüst betrat, stellte fest, dass die roten Folien mit unterschiedlichen Alltagsmotiven bedruckt waren – von Werbefotos über Kunstdrucke bis zu Kalendermotiven. Der Blick von innen nach außen wurde rosarot eingefärbt, zugleich war er durch alltägliche Motive gebrochen bzw. fokussiert. Wer die Treppenstufen auf die zweite Ebene hinaufstieg, bemerkte, dass das Gerüst keineswegs vor dem Kirchenfenster endete, sondern durch es hindurch in das Kircheninnere führte. Eingehüllt in die rote Farbigkeit der Folien schwebte er in etwa fünf Meter Höhe über dem Kirchenboden. In der Kirche selbst wurde das Objekt aus der ganz ‚normalen‘ Perspektive eines Besuchers als ein über den Köpfen schwebender roter Keil im Kirchenschiff wahrgenommen.²⁸

Diese Installation realisierte physisch den Einbruch der Gegenwartskunst in den alten Kirchenraum. Sie symbolisierte diesen Einbruch zugleich in der Weise, dass sie eben diejenige Kunst, die an diesem Ort der kirchlichen Liturgie längst Kult geworden war, dekonstruierte. Denn indem man die Kirche über das Baugerüst betrat, hatte man einen ganz anderen Blick auf sie. Durch die rote Folie waren auch die Lichtverhältnisse im Kirchenraum transformiert. Das scheinbar Feststehende der christlichen Symbolwelt geriet in Bewegung, wurde durch die Installation aufgebrochen. Es stellte sich neu die Frage nach der Erschließungskraft der traditionellen Symbole der christlichen Religion und ihrer liturgischen Inszenierung. Es konnte bewusst werden, dass die Konfrontation mit der christlichen Symbolwelt nicht *per se* zu einer machtvollen Begegnung mit dem Heiligen führt, sondern zur mühsamen Annäherung an semantische Zeichen, die in ihrem tieferen Bedeutungsgehalt entschlüsselt sein wollen. Es konnte darüber hinaus anschaulich werden, wie die rosarote Deutungsbrille des Religiösen den Zugang zur Wirklichkeit immer auch verstellt, in die Distanz geraten lässt zu den Quellen, aus denen sich die Sinnproduktion menschlicher Existenz speist. Ästhetisch erfahrbar wurde dies durch das Eingehülltsein in das Rosarot der Kunststoffolie, die die Wahrnehmung des umgebenden Raumes absorbierte und das Subjekt auf sich selbst zurückverwies.

5. Religion und Kunst als Kulturen der Selbstdeutung

Im Grunde bauen sich heute im Zusammenspiel einer autonomen Kunst mit einer ebenfalls selbstständigen, wenngleich auf die Darstellungsmittel der Kunst angewiesenen, kirchlich inszenierten Religion die Kulturen unserer modernen Selbstdeutung auf. Die ehemals enge Bindung der Kunst an die Räume und Liturgien der Kirche und damit an die traditionelle Symbolsprache und Ikonografie des Christentums löst sich auf. Aber das ist in nicht unerheblichem Maße auch der Religion selbst so gegangen. In der modernen Kultur ist auch die Religion der Menschen weithin nicht mehr kirchlich eingebunden. Sie hat sich individualisiert. Sie formatiert neue, hybride Formen religiöser Ausdruckskultur. Denn sie hat enorme Schwierigkeiten, sich in der Sprache der diskursiven wie auch in der ästhetisch symbolischen Sprache der kirchlichen Liturgien wiederzufinden. Kunst und Religion liegen gleichermaßen in der Zuständigkeit der religiösen Deutungskompetenz der Individuen und den unterschiedlichen ästhetisch-religiösen Erfahrungskonstellationen, die sie zu religiösen Deutungen veranlassen.²⁹ Es ist den Menschen weitgehend selbst überlassen, wo sie Inspiration in den unumgänglichen Fragen des Lebenssinns und der Lebensorientierung finden. Aber die Menschen bleiben auf der Suche nach Sinnvergewisserung und Sinnorientierung sowie dann auch nach gehaltvollen Formen, in denen Sinn erfahren werden kann. Die Kunst kann religiösen Suchbewegungen Anhalt und Ausdruck geben, einen Zugang vermitteln zu dem ansonsten verschlossenen Grund, aus dem heraus wir unser Leben bewusst führen. Sie kann unter Umständen sogar darüber Aufschluss geben, worauf wir in zielbewusster Lebensführung ausgehen, worin sich uns auf gehaltvolle Weise die Lebenszwecke versammeln.

Da wir uns im wissenden Selbstverhältnis zugleich immer auch entzogen sind, brauchen wir die Erfahrung symbolischer Welten, die Resonanzen in uns erzeugen und auf indirekte Weise tiefere Selbstdeutungen provozieren.³⁰ Ein Spannungsverhältnis zur Kirche, ihren Räumen und Liturgien bleibt damit natürlich. Die Kunst braucht die Kirche weithin nicht. Sie entfaltet sich in ästhetischer Autonomie. Die Kirche aber braucht die Kunst, will sie den Bezug zum wirklichen Leben der Gegenwart und seinen kreativen, kritischen und erneuernden Kräften behalten. Ohne die Kunst der Gegenwart findet die gelebte Religion gerade in der Kirche keine zukunftsfruchtige Form ihrer Darstellung.

Deshalb ist es schade, dass viele zeitgenössische Künstler, die durchaus einen engen Bezug ihrer Kunst zur Religion sehen, dennoch auf Distanz zur Kirche bleiben. Dass die Kirche sich solcher Kunst und solchen Künstlern öffnet, die der Kirche distanziert gegenüber stehen, aber gleichwohl, wie etwa Günther Uecker, sagen, dass sie „voll Religion“ seien, dafür gilt es sich vonseiten der Theologie einzusetzen. Denn gerade die Differenzen, Spannungen und Widersprüche, nicht zwischen Religion und autonomer Kunst, sondern zwischen Kirche und autonomer Kunst können die Inszenierung von Gegenwartskunst im Raum der Kirche spannend und interessant machen. Die autonome Kunst nimmt sogar immer wieder die Auseinandersetzung mit den traditionellen Bildmotiven des Christentums und seiner Kirchen auf. Sie weiß, dass sie von der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Bild- und Raumprogrammen der konfessionellen Traditionen des Christentums, der östlichen Ikonenfrömmigkeit und der westlichen Bilddidaktik profitiert. Die Kraft der Kunst, die Kirchenbauten und Kirchenräume auch heute mitzugestalten und die Liturgie zu formen, wird lebendig bleiben, wenn die Kunst im religiösen Raum autonome Kunst bleiben darf und sich nicht als für die Verkündigungsaufgabe funktionalisiert und damit kirchlich vereinnahmt erfahren muss.

Die Aufgabe einer Religionsästhetik, wird sie von der Theologie in Angriff genommen, besteht deshalb heute entscheidend darin, nicht den ästhetischen Charme der traditionellen kirchlichen Liturgien zu verteidigen, sondern für den religiösen Charme der zeitgenössischen Kunst zu werben – damit sich die Türen für diese Kunst in unseren Kirchen weiter öffnen als es bislang der Fall ist. Die Kunst hat sich von der Kirche und den traditionellen Vorstellungen des alten Heilsglaubens gelöst, gewiss. Das heißt aber eben nicht, dass sie sich damit auch schon von der ebenso kritischen wie tröstlichen Kraft des christlichen Glaubens und der ihm immanenten Dialektik von Sinnaufbau und Sinnstörung gelöst haben muss. Es kann auch sein, dass die ebenso kritische wie kreative Kraft des christlichen Glaubens gerade durch die autonome Kunst wieder in den Raum der Kirche zurückfindet, in den Raum einer Kirche, die oft allzu behäbig geworden und in engen Milieus gefangen ist.

Bildnachweise

Abb. 1. Günther Uecker: Der Sturz (Privatesitz Wilhelm Gräß).

Abb. 2. Georg Baselitz: Tanz ums Kreuz (http://www.kirchbautag.de/alte_seite/onlinetexte/kirchenraum-gegenwartskunst.htm)

Anmerkungen

- 1 Romano Guardini, *Vom Geist der Liturgie* (1918), Freiburg i. B. 1983, 28.
- 2 Ebd., 101, Anm. 7: „Die Liturgie nimmt in Wahrheit nicht ihre Formen aus der Kunst, sondern der Kult steht am Anfang, und die Kunst in unserem neuzeitlichen Sinne ist ein aus ihm herausgesondertes Kulturgebilde.“
- 3 Vgl. zu Guardinis neuzeitkritischer Zeitdiagnose vor allem: Romano Guardini, *Liturgische Bildung* (1923), in: ders., *Liturgie und liturgische Bildung*, 2. Auflage (unveränderter Nachdruck der 1. Auflage, Würzburg 1966), Mainz / Paderborn 1992, 19-110.
- 4 „Die Liturgie ist der Selbstaussdruck des Menschen. Aber sie sagt ihm: eines Menschen, der du noch nicht bist. So hast du in meine Schule zu gehen. Erst mußt du werden, der du sein sollst. Bis dahin muß deine Wahrhaftigkeit vor allem eine solche der Einsicht, des Gehorsams und der Zucht sein, nicht des spontanen Empfindens. Aber im Maß du es wirst – und daß du nicht ‚verbildet‘ wirst, sondern wirklich du selbst, dafür bürgt dir Christus und die Kirche; Er, der dich erlöst hat, ist es auch, der die Kirche erfüllt, und sein Geist formt die Liturgie – Maß du es wirst, wird deine Wahrhaftigkeit auch eine solche des ursprünglichen Empfindens.“ (Ebd., 92f.)
- 5 „Auf künstlerischem Gebiet, im gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen Leben – überall kündigt sich eine entscheidende Umkehr von der individualistisch-subjektiven zur ganzheitlich-objektiven Haltung an. Wir stehen an der Wende von zwei Kulturepochen. Zunächst wird es darum gehen, daß neben der übermächtigen subjektiven Haltung die objektiv-gewandte überhaupt wieder zur Geltung komme. Das Erste wird also ein gewisses schwebendes Gleichgewicht sein. Dieses Verhältnis wird aber dann wohl in eine entschiedene Vorherrschaft des Objektiven übergehen.“ (Ebd., 87) In der Anmerkung notiert Guardini jedoch eine für die Einschätzung seiner Kritik an der Moderne wichtige Einschränkung, eine solche, die zeigt, dass Guardini sich durchaus der zum Totalitarismus tendierenden Gefahr des objektiv-ganzheitlichen Denkens bewusst war. In Anm. 65, ebd., 87 fügt er hinzu: „Damit soll natürlich nichts darüber gesagt sein, wie sich die kommende Kultur gestalten wird. Am wenigsten denke ich an eine irgendwie geartete ‚Rückkehr zum Mittelalter‘. Der positive Ertrag der auf das Individuum und seine Subjektivität gerichteten Zeit muß unverloren bleiben. Wir haben die neue Objektivität zu schaffen als Menschen, die durch Nachmittelalter und Neuzeit gegangen sind.“ Worin dieser „positive Ertrag“ der modernen Individualitätskultur für Guardinis Konzept der Erneuerung kirchlich-liturgischer Religionskultur bestehen soll, wird in Guardinis Schrift von 1923 meines Erachtens jedoch nicht ersichtlich. Im Gegenteil, Guardini hebt besonders hervor: „Die strenge Liturgie ist jene Form des religiösen Verhaltens, in der sich das Objektive am stärksten manifestiert. Ihr steht als Gegenpol jene gegenüber, die von einem Höchstmaß subjektiver Haltung getragen ist: die persönliche Versenkung, der Ausdruck eigenen Erlebens, besonderer Veranlagungen, Nöte, Schicksale. Zwischen beiden eine fließende Reihe von Übergängen: die große Zahl zugeordneter, durch lange Tradition geformter religiöser Übungen, individueller

- und Volksandachten und sofort. Liturgische Gebetshaltung ist form- und gegenstandgebundener Ausdruck der Seele im Leib; Ausdruck des menschlichen in den Dingen, Ausdruck des Einzelnen in der Gemeinschaft und durch sie – alles aber in der gegenständlichen Haltung, für die subjektives Wünschen, Fühlen, Erleben hinter Sein, Wirklichkeit, Wesen zurücktritt. Sie will nicht eigenherrlich formen, sondern selbstvergessen dienen.“ (Ebd., 91)
- 6 Ebd.
 - 7 Ebd., 86f.
 - 8 Vgl. Paul Tillich, *Über die Idee einer Theologie der Kultur* (1919), *Religiöser Stil und religiöser Stoff in der bildenden Kunst* (1921); *Kirche und Kultur* (1924); *Die geistige Welt im Jahre* (1926), in: ders., *Main Works / Hauptwerke*, Bd. 2, Berlin 1990, 69-120; Paul Tillich, *Die religiöse Lage der Gegenwart* (Wege zum Wissen, Bd. 60), Berlin 1926.
 - 9 Zu Tillich vgl. Friedrich Wilhelm Graf, *Theonomie. Fallstudien zum Integrationsanspruch neuzeitlicher Theologie*, Gütersloh 1987.
 - 10 Guardini 1992, 36.
 - 11 Guardini 1983, 39.
 - 12 Vgl. Ralf Stroh, *Schleiermachers Gottesdiensttheorie. Studien zur Rekonstruktion ihres enzyklopädischen Rahmens im Ausgang von ‚Kurzer Darstellung‘ und ‚Philosophischer Ethik‘*, Berlin / New York 1998.
 - 13 Vgl. Werner Busch, *Protestantische Frömmigkeit und bildende Kunst: Schleiermacher im Gespräch mit Caspar David Friedrich*, in: *Christentum – Staat – Kultur. Akten des Kongresses der Internationalen Schleiermacher Gesellschaft in Berlin*, hg. von Andreas Arndt, Ulrich Barth u. Wilhelm Gräb, Berlin / New York 2008, 253-270.
 - 14 Vgl. Guardini 1992, 129-143.
 - 15 Vgl. Guardini 1983, 100-110. „Die Kirche stellt schon durch ihr Dasein jede autonome Kultur beständig in Frage. So ist sie immer empfunden worden, und das wird so bleiben, denn sie ist wesentlich göttliche Stiftung. Gegründet auf die qualitative Supernaturalität der Gnade und auf das Ereignis der Erlösung durch Menschwerdung und Kreuzestod. Auf sie sammelt sich der Haß der selbstherrlichen Kultur, von Celsius und Julian bis zum Liberalismus und positivistischen Materialismus unserer Zeit. Die gleiche Kirche aber bedeutet zugleich das gewaltige Werk der Einbauung aller Kulturwerte in das religiöse Verhältnis. Sie ist religiöse Kultur intensivster Art.“ (Ebd. 109f.)
 - 16 Romano Guardini, *Der Kultakt und die gegenwärtige Aufgabe der Liturgischen Bildung. Ein Brief*, in: ders. 1992, 9-17, hier S. 15f.
 - 17 Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2004.
 - 18 Vgl. Günther Uecker, *Zwanzig Kapitel. Martin-Gropius-Bau-Berlin, 11. März bis 6. Juni 2005*, Ostfildern-Ruit 2005.
 - 19 Vgl. Wilhelm Gräb, *Bilderstreit: Die Autonomie der Kunst im Raum der Kirche*, in: ders. (Hg.), *Sinnfragen. Transformationen des Religiösen in der modernen Kultur*, Gütersloh 2006, 119-134.
 - 20 Vgl. Dorothee Böhm, *Scheinheilig? Religiöse Phänomene in Kunst und Popkultur der Gegenwart*, in: *Erscheinungen des Sakralen*, hg. von Dorothee Böhm, Frances Livings u. Andreas Reucher, Hamburg 2011, 99 und 122.
 - 21 Vgl. Andreas Mertin, *Perspektivwechsel. Der Streit um die Kunst in Luttrum*, in: *Kunst und Kirche* 4/94, 226-228.
 - 22 Vgl. Friedrich Schleiermacher, *Ethik 1812/13*, in: ders., *Werke – Auswahl in vier Bänden*, hg. v. Otto Braun u. Johannes Bauer, Neudruck der 2. Aufl. 1927, Aalen 1967. Dort heißt es: Es „verhält sich Kunst zur Religion wie Sprache zum Wissen“ (315).
 - 23 Vgl. Thomas Lehnerer, *Selbstmanifestation ist Kunst. Überlegungen zu den systematischen Grundlagen der Kunsttheorie Schleiermachers*, in: *Internationaler Schleiermacher-Kongress 1984*, hg. von Kurt-Victor Selge, Berlin / New York 1985, 409-422.
 - 24 Vgl. Wilhelm Gräb, *Sinnerfüllung. Ästhetische Erfahrung und Religion*, in: ders. 2006, 108-118.
 - 25 Vgl. Wilhelm Gräb, *Spiritualität – die Religion der Individuen*, in: ders. u. Charbonnier, Lars (Hg.), *Individualisierung – Spiritualität – Religion. Transformationsprozesse auf dem religiösen Feld in interdisziplinärer Perspektive*, Berlin 2008, 31-44.
 - 26 Vgl. Wilhelm Gräb, *Lebenskulturen von Selbstdeutungen. Religion und Kunst*, in: ders. 2006, 93-107.
 - 27 Vgl. Andreas Mertin, Karin Wendt (Hg.), *Der freie Blick. Künstlerische Interventionen in den religiösen Raum*, Kassel 2002.
 - 28 Ebd. 16.
 - 29 Vgl. Wilhelm Gräb, *Kunst und Religion in der Moderne. Thesen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung*, in: *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, hg. von Jörg Herrmann, Andreas Mertin u. Evelin Valtink, München 1998, 57-72.
 - 30 Vgl. Dieter Henrich, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*, München / Wien 2001.