

# **Kunst, die zum Kult wird**

## **Zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung**

**Wilhelm Gräb**

**Ästhetische und religiöse Erfahrung oder der im Sinnlichen begegnende Sinn**  
Das Christentum ist in einem noch keineswegs abgeschlossenen Formwandel begriffen. In diesen Formwandel ist das Verhältnis von Kunst und Kirche einbezogen. Es beschreibt ihn jedoch nur zum Teil. Das Verhältnis von Kunst und Kirche muss im Zusammenhang des Ganzen der Kultur des Christentums und ihres geschichtlichen Wandels gesehen werden. Der Formwandel des Christentums, der mit dem der Kultur einhergeht, hat Kirche, Religion und Kunst auseinander treten lassen, sie aber zugleich auch anders bestimmt. Er setzt Kirche, Religion und Kunst auch heute neu und anders zueinander ins Verhältnis.

Wir blicken inzwischen auf eine lange Geschichte zurück, in der sich die Kunst mehr und mehr aus dem Raum der Kirche verloren hat, die Kirche als Auftraggeberin von Kunst gesellschaftlich kaum noch eine Rolle spielt. Es ist eine Geschichte, in der die Kunst bzw. die Künstler, wie man sagt, autonom wurden. Damit meint man in der Regel, dass die Künstler frei wurden, ihren ästhetischen Intuitionen zu folgen, dass die institutionellen Vorgaben und Verpflichtungen durch Kirche und Obrigkeit wegfielen und schließlich die Ökonomie, der Kunstmarkt, die öffentlichen Museen zum bestimmenden Faktor für die Integration der Kunst in die bürgerliche Gesellschaft wurden. So autonom, wie oft

behauptet, ging und geht es freilich auch auf diesem Markt nicht zu. Dominant ist die Rolle der oft sich selbst dazu ernennenden »Fachleute« in der Entscheidung darüber, was nun als »gute« Kunst soll gelten dürfen. Man redet inzwischen von einer neuen »Priesterherrschaft« der »Fachleute« (FAZ vom 07.09.2000).

Mit der italienischen Renaissance und der Reformation endete die alte kirchliche Herrschaft über die Kunst. Im Deutschland der Reformation verloren die Künstler zunächst auch ihre kirchlichen Aufträge. Renaissance und Reformation hatten eine Entwicklung eingeleitet, welche die Kunst, ihre Themen und Motive, in die kreative Freiheit der Künstler stellte und dem Geschmack des Publikums überließ. In den Kirchen ist diese moderne Kunst, die aus der individuellen Freiheit künstlerischer Produktivität erwächst, aus ästhetischer Intuition kommt, die Sinne anspricht und auf dem öffentlichen Markt gehandelt wird, nie heimisch geworden – bis heute nicht.

Man kann inzwischen jedoch auch nicht die ebenso mutigen wie längst überfälligen Versuche vieler Kirchengemeinden übersehen, dies wieder zu ändern: Die autonome Kunst, welche die Kirche nicht braucht, ist eingeladen, die kirchlichen Räume für die Ausstellung ihrer Werke zu nutzen, ins Gespräch zu kommen über das, was die Konfrontation und Kombination überlieferter Christentumskultur und zeitgenössischer Kunst bei den Kirchenbesuchern und Kunstbetrachtern auslöst.

Mittlerweile gehen viele Gemeinden neue Wege der Öffnung für die Kultur der Gegenwart. Man versucht wegzukommen von dem, was seit dem 19. Jahrhundert gängige Praxis war: Im Zuge der gesellschaftlichen Durchsetzung der autonomen Kunst hat schließlich in die Kirchen eine christliche Gebrauchskunst Einzug gehalten, bei der die didaktischen, ethischen und religiös erbaulichen Intentionen dominierten. Die christliche Gebrauchskunst sollte und soll die Inhalte der Verkündigung veranschaulichen.

Die autonome Kunst der gesellschaftlichen Moderne hat sich hingegen nahezu ausschließlich außerhalb der Kirchen weiterentwickelt. In der Neuzeit des Christentums ist dies in gewisser Hinsicht aber auch mit der Religion passiert. Auch das Christentum ist nicht auf die Kirchen und die Teilhabe an ihrem Leben beschränkt geblieben. Theologisch war die These vom außerkirchlichen Christentum zwar immer umstritten. Gerade die aus den Kirchen ausgewanderten, aber der religiösen Sinn dimension verbundenen Künstler haben seine Existenz jedoch vielfach belegt. Die vielen Gespräche mit Künstlern etwa, die der katholische Theologe und Ausstellungsmacher Friedhelm Mennekes geführt und dokumentiert hat, legen von der Kirchendistanz, ebenso aber von der Lebendigkeit religiösen Fragens zeitgenössischer Künstler beredtes Zeugnis ab.<sup>1</sup> Es taten dies auch Kandinskys berühmte Rede vom »Geistigen in der Kunst«,<sup>2</sup> die Suche Pauls Klees und die vieler Künstler aus der Epoche der klassischen Moderne nach der bildnerischen Artikulation der spirituellen Dimension menschlicher Selbst- und Welterfahrung.<sup>3</sup>

Es ist in der Neuzeit eine Formation des Christentums entstanden, die dieses im Glauben der Kirche, in ihrer Theologie und ihrem Kult längst nicht mehr aufgehen lässt. Wie die Kunst sich in die freie ästhetische Produktivität des Künstlers verlagerte, so mit ihr auch die christliche Religion in die kirchlich weitgehend ungebundene Transzendenzgläubigkeit der Menschen. Neben dem kirchlichen Christentum steht nun das individuelle. Dieses geht neue Koalitionen auch mit der autonomen Kunst ein.

In der alten Formation des Christentums bis hin zur Renaissance und Reformation waren Kunst und Kirche in ein umfassendes Weltbild integriert, das sie selber zum Ausdruck brachten. Glauben und Wissen, Kirche und Gesellschaft waren hierarchisch einander zugeordnet, Kunst und Kirche durch objektive, absolut vorgegebene Inhalte miteinander verbunden. Was die Kunst zur Darstellung brachte, war nichts anderes als die Wahrheit des Glaubens, die kirchlich definierte Offenbarungswahrheit, welche auch das Wissen voraussetzte und es zu beweisen hatte.

Die neue Formation des Christentums, in deren Herausbildung wir immer noch stehen, verliert die objektiven Inhalte, die Kunst und Kirche einst zusammenbanden. Die Kunst wird zu einer Sache der Künstler und ihrer Werke, die nicht mehr auf religiöse Verehrung, auch nicht auf Belehrung über den Glauben, sondern auf ästhetisches Gefallen abzielen. Ebenso wie die Kunst wird in der Neuformation des Christentums aber auch die Religion zu einer Sache der Individuen und ihres subjektiven Glaubens. Die Kirche ist nicht mehr die kulturintegrative Institution. Sie zerfällt in verschiedene Kirchentümer, wird gesellschaftlich partikular. Sie steht nicht mehr für die absolute vorgegebene Wahrheit des Heils, die zu glauben und darzustellen ist. Was Kirche und Kunst nun noch verbindet, sie aber gewissermaßen auch in Konkurrenz zueinander bringt, geht in den einzelnen Individuen vor. Entscheidend sind die Formen der Erfahrung, die in und mit Kirche und Kunst gemacht werden. Was Religion und Kunst in der neuen Formation des Christentums ebenso verbindet, die Unterscheidung zwischen ihnen aber auch zu einer komplizierten Angelegenheit macht, sind die ästhetische und religiöse Erfahrung, die daher in dem ihnen jeweils eigentümlichen Charakter erfasst werden müssen.<sup>4</sup>

Es wird sich zeigen, inwiefern ästhetische und religiöse Erfahrung von der Art sind, dass sie insbesondere mit Werken der Kunst gemacht werden können. Das Ästhetische dabei ist der transrationale und transpragmatische Bezug auf die subjektive Gestimmtheit, das Gefallen, die Lust, welche die durch Kunstwerke vermittelte Weltinterpretation erzeugt. Kunst vermittelt eine Deutung der Wirklichkeit, welche sinnlich-leibhaftig zugleich im Innersten berührt und uns in der Unmittelbarkeit unseres Selbstverhältnisses betrifft. Sie arbeitet an der vor- und übersprachlichen Prägung unserer Gefühlsidentität.

Die religiöse Erfahrung stimmt mit der ästhetischen darin überein, dass auch sie eine Selbst- und Weltansicht vermittelt, die zugleich im Innersten berührt, zu

der unsere Lebens- und Weltansicht formierenden Sinneinstellung wird. Im religiösen Verhältnis jedoch kommt – anders als im ästhetischen – die kontingente Prägung unserer Gefühlsidentität zur expliziten Deutung. Religion expliziert das transzendente Woher des Gegebenseins unserer Gefühlsidentität. Es wird christlich dann von Gott als dem Grund menschlicher Freiheit und Kreativität geredet. In der Kirche jedenfalls darf man es erwarten, dass der Dank zur Sprache kommt für das Geschenk des Lebens und die Bitte um alles, was fehlt zum Gelingen.

Ob die ästhetische Erfahrung, die Kunstwerke entstehen lässt, auch religiös zu verstehen ist, ist nun jedoch selber wiederum eine Angelegenheit der Deutung dieser Erfahrung. Das Religiöse liegt unter den Bedingungen der neuzeitlichen Formation des Christentums nicht mehr in objektiv vorgestellten bzw. geglaubten Inhalten, hängt nicht mehr an bestimmten Gegenständen des Glaubens und ihrer Ikonografie, auch nicht am Gebrauch einer bestimmten Sprache. Der religiöse Gehalt nun ist eine Frage der Interpretation von Erfahrungen, eine Frage der Interpretation der Kunstwerke und damit der Gestimmtheit, in die sie ihre Betrachter versetzen.

Ich will im zweiten und dritten Teil dieser Untersuchung die alte und die neue Formation des Christentums in ihren Grundzügen skizzieren. Ich rede dabei bewusst von Umformungsprozessen des Christentums und nicht von dessen Säkularisierung. Auch noch im Zerfall der mittelalterlichen Einheitskultur des Christentums ist dieses selbst die treibende Kraft. Es löst sich nicht auf, sondern formt sich in eben diesen Prozessen kultureller Differenzierung um, die Kunst und Religion in die Autonomie der Subjekte und die Deutung ihrer ästhetischen und religiösen Erfahrungen haben übergehen lassen. Kunst und Religion können immer noch zusammenfinden, aber sie müssen es nicht, und wo sie zusammenfinden, muss nicht unbedingt ein Kult daraus werden. Die Kunstpaläste, Museen und Musentempel können zu Orten werden, an denen Kunst zum Kult wird, aber sie müssen es nicht – und es tut ihnen und den Menschen, wenn es dort geschieht, vielleicht auch gar nicht gut. Wo es geschieht, dass Kunst zum Kult wird, ist dies unter den Bedingungen der Moderne gleichwohl etwas ganz anderes als unter den kulturhistorischen Verhältnissen der alten Formation des Christentums. Kunst löst heute Erfahrungen aus, die auch religiös gedeutet werden können. Sie schafft jedoch kaum Bilder, die religiös verehrt werden – oder doch? Kaum jedenfalls bringt moderne Kunst solche Bilder hervor, die über die objektive Wahrheit der transzendenten Wirklichkeit Gottes und seiner Heilsgeschichte in belehrender oder moralischer Absicht Auskunft geben. Wenn wir Verständnis für die neue Formation des Christentums gewinnen wollen, müssen wir deshalb die Differenz wie das Ineinander von ästhetischer und religiöser Erfahrung zu erfassen versuchen. Das will ich im Folgenden noch etwas ausführlicher tun.

## Das Kultbild in der alten Formation des Christentums

Hans Belting hat die »Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst« geschrieben,<sup>5</sup> über christliche Kunst, die zum Kult wurde. Das Christentum setzte sich in der antiken, der griechisch-römischen Welt durch, indem es mit seinem Bilderkult einen Kompromiss bzw. eine Kultursynthese schuf zwischen dem alttestamentlich-jüdischen Bilderverbot und der polytheistischen Götterverehrung in der griechisch-römischen Welt.

Am Anfang stand dabei nicht die Theologie, nicht deren Kritik, auch nicht deren Rechtfertigung der Bilder. Bilderverehrung bedeutete, sie zu küssen und vor ihnen zu knien. Man behandelte sie wie Personen, denen man mit einem persönlichen Anliegen nahen darf. Zunächst war da ein magisch-mythischer Bildgebrauch. Er erwuchs aus lokalen Traditionen. Zu ihm gehörten jeweils die Kultlegenden, Erzählungen von den Wundern, welche diese Bilder bewirkt hatten und die ihre übernatürliche Herkunft erklärten. Der Einfluss der offiziellen Kirche und der Theologie auf diesen Bilderkult war beschränkt. Er blieb es im Grunde bis heute. Die Kultbilder waren und sind Symbole lokaler Gemeinschaften. Wie das aussah und immer noch aussieht, kann man auf Urlaubsreisen am Mittelmeer beobachten.

Die Bilder, die zum Kult wurden, um die dann auch in der Geschichte des Christentums immer wieder der von den Theologen ausgetragene Bilderstreit ging, gewannen durch den Gebrauch, den man von ihnen machte, einen besonderen, sakralen Status. Es waren die personalen Bilder, die Ikonen der Prozessionen und Wallfahrten, denen man Weihrauch und Kerzen opferte und von denen man sich als Orten der Präsenz des Heiligen heilende Wunderwirkungen versprach. Es waren die Bilder der Maria, der Gottesmutter mit dem Christuskind, die Christusbilder, die Bilder der Heiligen. Wo diese Bilder zu Kultbildern wurden, galten sie gerade nicht als Werke der Kunst, nicht als von Menschenhand gemacht. Man erfreute sich nicht an ihrer Schönheit, sondern betete sie an. Man erzählte sich Geschichten von ihrem übernatürlichen Ursprung und zur Legitimation ihrer höheren, göttlichen Realität wurde der Traditions- bzw. Originalitätsbeweis geführt.

So galt z.B. die Maria Nicopeia aus dem 11. Jahrhundert in S. Marco in Venedig,<sup>6</sup> deren Ikone in der alten Republik Venedig als der wahre Souverän des Staates öffentlich verehrt wurde, bald als »Lukas-Madonna« und damit als »Original« aus apostolischer Zeit, für das Maria zu Lebzeiten Modell gesessen hatte.<sup>7</sup> Der Evangelist Lukas musste der Maler gewesen sein, damit die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit des Heiligen gewährleistet ist. Im Grunde freilich war die Vorstellung eines »Malers«, auch die, dass man es mit einem »Bild« zu tun hatte, eher störend. Der Bildgebrauch, den die Ikonenverehrung zeigt, war im Grunde genau darin ein magisch-mythischer, dass das Bild gar nicht als Bild aufgefasst wurde. Man wollte im Grunde nicht zwischen dem Bild und dem von ihm Abgebildeten unterscheiden, weil es ja die göttliche Heilswirklichkeit selber

war, an der die Ikone nach Auffassung der Gläubigen auf wunderbar heilsame Weise Anteil gab. Die Vorstellung von der realen Gegenwart des Heiligen bzw. Göttlichen im Bild von ihm war leitend. Der Bilderkult hatte genau deshalb auch die Bilder- bzw. Kunstfeindschaft als das andere seiner selbst immer bei sich. Es war ein Bilderkult aus Bildverleugnung, man kann auch sagen, aus Bildfeindschaft. Die religiöse Verehrung der Bilder war jedenfalls zugleich ihre Verleugnung als Werke menschlicher Kunst.

Verschieden waren die Legenden, die ihre Entstehung erklären sollten. Immer aber ging es darum, die Vorstellung von der Realpräsenz der göttlichen Heilswirklichkeit in dem verehrten Bild zu sichern. Entweder sollten die Christusbilder himmlischen Ursprungs oder durch mechanischen Abdruck zu Lebzeiten des Modells hervorgebracht worden sein. Oder Lukas sollte eben der Ikonenmaler gewesen sein, wie ihn eine Miniatur aus dem 15. Jahrhundert zeigt<sup>8</sup>, bzw. ein Maler, den die drei Magier aus dem Morgenland zur Anfertigung des Konterfeis von Mutter und Kind angeworben hatten. Heute läge ein Vergleich mit der Fotografie nahe. Sollte es doch eben nicht um Kunst, nicht um die subjektive Erfindung eines Künstlers, sondern die Darstellung der objektiven Wirklichkeit gehen. Auch dies nicht eigentlich im Sinne ihrer bildhaften Abbildung, sondern im Sinne der Teilhabe an ihr in realer Gegenwart. Je unmittelbarer, je direkter die Reproduktion des Originals, um so höher die Chance, an der wunderbaren Heilskraft des Bildes, dem irdischen Erscheinen des Göttlichen teil zu haben.

Die Christusikone aus dem 6. Jahrhundert, die im Pavillon des Heiligen Stuhls auf der Weltausstellung 2000 in Hannover im Original zu sehen war,<sup>9</sup> galt der Legende nach als durch einen mechanischen Tuchabdruck vom Gesicht Jesu entstanden, das heißt als gemalte Vervielfältigung eines Originals, das nicht ein gemaltes Bild, sondern ein Schweißstück war. Es sollte die Reproduktion einer Bildreliquie sein, die durch den physischen Kontakt mit dem Gesicht Jesu, wie man meinte, entstanden war. Nicht von Menschenhänden gemacht, kein Kunstwerk, sondern Manifestation einer höheren, göttlichen Realität sollte es sein, Werkzeug einer überirdischen Macht. Das war die mythisch-magische Vorstellungswelt, die das Christentum mit dem einst so bekämpften Heidentum wieder verband, die sich dann aber auch mit theologischen Argumentationsstrategien rechtfertigen ließ.

Mit dem christlichen Begriff des nicht von Menschenhand gebildeten, sondern die Menschwerdung Gottes unmittelbar realisierenden Bildes konnte man schließlich ebenso auf das frühchristliche Tabu des Bildes rekurren wie auf die Vorwürfe, auch die Christen verehrten Menschenwerk und hingen hölzernen Göttern in gemalten Tafeln an. Gott selber, so sagten die orthodoxen Bilderefreunde im Bilderstreit des 8. und 9. Jahrhunderts, sei doch in Christus Mensch geworden. Gott selber habe in seiner Menschenliebe den sichtbaren Beweis seiner Menschwerdung geliefert, indem er sich in Gestalt des Wunderbildes zur Darstellung brachte. Mit seiner Menschwerdung, so argumentierten die Theo-

logen dann mit der Trinitäts- und der Zweinaturenlehre, hat Gott ein irdisch-menschliches Bild von sich gegeben und somit auch in dessen getreuer Reproduktion das Bildermachen erlaubt. Euagrius nannte in einer gegen 600 verfaßten Schrift das Porträt Christi in Edessa »ein gottgeschaffenes Bild (theoteukton eikona), das nicht von Menschenhänden stammte.«<sup>10</sup>

Anachronistisch könnte man sagen, dass im 6. Jahrhundert, als die offizielle Kirche das Bild im Kirchenraum zu akzeptieren begann, Kunst zum Kult geworden war. Die Verehrung, die den Ikonen zuteil wurde, war jedoch Ausdruck einer mythisch-magischen Vorstellung, wonach es gerade nicht das Kunstwerk, das Bild ist, das angebetet und um Wundertaten ersucht wird, sondern die in ihm real vorgestellte, personale göttliche Macht.<sup>11</sup> Nicht wegen der Bilder in der Kirche kam es dann im 8. und 9. Jahrhundert zum Bilderstreit; sondern angesichts der ihnen entgegengebrachten kultischen Verehrung, die im Verlauf der ersten Jahrhunderte des Christentums immer stärker, auch immer pluraler, weniger hierarchisch wurde – also durch Kirche und Theologie kaum mehr zu steuern war. Ähnlich dann wieder in der Reformation des 16. Jahrhunderts, derjenigen Luthers jedenfalls, waren es nicht die Bilder in der Kirche, die theologisch Anstoß erregten, sondern ihre religiöse Verehrung. Luthers theologische Religionskritik protestierte gegen die Verdinglichung und Veräußerlichung des Glaubens, die Idolisierung Gottes, die er mit all dem Bilderdienst und Wallfahrtswesen verbunden fand. Gegen die Veranschaulichung der Vorstellungswelt des christlichen Glaubens, des gekreuzigten Christus vor allem, auf den der gläubige Mensch als auf seinen Erlöser blickt, hatte Luther nichts einzuwenden. Im Gegenteil, solche Bilder, wie Lukas Cranach d. Ä. sie dann auch malte, sollten in der Kirche ihren Raum finden. Denn die Predigt, aus welcher der am Wort Gottes hängende Glaube kommt, war zugleich Belehrung über den rechten Glauben. Zum katechetischen Zweck sollten die Bilder in den Kirchen der lutherischen Reformation verbleiben, und in agitatorischer Absicht machten sie die Reformation zum frühneuzeitlichen Medienereignis.<sup>12</sup> Aber so konnte und kann nur eine Kunst funktionieren, die – wenn schon nicht die reale Gegenwart des Göttlichen – so doch zumindest die Darstellung der objektiv vorgestellten Inhalte des wahren Glaubens (bzw. auf den Flugblättern der Reformation auch des falschen Glaubens) zu den Menschen bringt. In dieser Bindung an die Gegenständlichkeit des Glaubens verblieb die Kunst während der alten Formation des Christentums in den Kirchen. In der Neuzeit hat sie diese Bindung in ihrem zuvor normativen Sinn verloren.

### **Kunst und Religion angesichts der Umformung des Christentums in der Moderne**

Was Kunst und Religion in der Neuzeit miteinander verbindet, sind nicht mehr die Kultbilder, die objektiv vorgestellten Inhalte einer transzendenten Wirklichkeit oder die ikonografische Symbolisierung des supranaturalen Heilsgesche-

hens. Diese Inhalte können immer noch zitiert werden. Sie können in ihrer mythologischen Bildhaftigkeit immer noch die Bildmotive bestimmen. »Sakral« sind die Bilder der Kunst gleichwohl nicht mehr. Sie werden weder verehrt, noch werden wunderbare Heilswirkungen von ihnen erwartet. Selbst zur Belehrung über die objektiv feststehenden, biblisch geoffenbarten Wahrheiten des Glaubens taugt die moderne Kunst schließlich nicht mehr.

Nun kommt es vielmehr darauf an, dass Kunstwerke Weltansichten eröffnen, Natur- und Geschichtserfahrung perspektivisch erschließen, inneres Erleben zur Darstellung bringen, dass sie gefallen. Werke der Kunst versetzen nun ihre Produzenten und ihre Rezipienten ins ästhetische Verhältnis bzw. werden in diesem Verhältnis hervorgebracht und wahrgenommen. Ästhetische Erfahrung meint Gefühle anrührende sinnliche Wahrnehmungen. Inwieweit die ästhetische Erfahrung, die mit Werken der Kunst gemacht wird, auch religiös Bedeutsames zeigt, ist nun eine Frage ihrer Interpretation. Im Zuge des Wandels der Kunst zum Produktionsort der ans Subjekt gebundenen ästhetischen Erfahrung hat sich auch die Religion umgeformt. Das eine hängt vermutlich am andern. Der Kunst geht es um die Darstellung der Wirklichkeit, die diese zugleich in demjenigen Sinn erschließt, den sie für die Erfahrungssubjektivität hat. Der Religion geht es um die sinnbewusste Selbst- und Weltdeutung des Subjekts im Gottesverhältnis, um seine Selbstvergewisserung – darum, dass es sich seiner im Gefühl gewärtigen unmittelbaren Identität wie schließlich des transzendenten Grundes ihres kontingenten Gegebenseins gewiss sein kann. Das unergründliche Sich-Angesprochen-Finden ist das religiöse Moment in der ästhetischen Erfahrung, in der Begegnung mit dem Kunstwerk. Zur religiösen Deutung veranlasst es nicht mehr dadurch, dass es die Gegenständlichkeit des Absoluten darstellt, seinen idealen Gehalt zur sinnlichen Erscheinung bringt. Sein religiöser Gehalt wird auch nicht mehr durch die Tradierung, Vermittlung der Erzählungen des alten Glaubens begründet, sondern durch die Eröffnung eben derjenigen Gestimmtheit des Subjekts, in der sich dieses mit der unergründlichen Kontingenz seines Daseins in der Welt konfrontiert sieht und die es zugleich auf unergründliche Weise des Gegebenseins seiner Einheit gewiss macht. Caspar David Friedrich, auf den ich hier als einen der frühesten Vertreter modern-religiöser Kunst und Kunstinterpretation näher eingehen will, hat sich über seinen »Tetschener Altar« (1807-08) dahingehend erklärt,<sup>13</sup> und Heinrich von Kleist, der zeitgenössische Kunstfreund und Meister in der Interpretation ästhetischer Erfahrung, hat seine Begegnung mit Friedrichs »Mönch am Meer« (1808-10) entsprechend beschrieben.<sup>14</sup> Beide, der Maler wie der Interpret seiner Werke, betonten die ästhetische Erfahrung, die das Kunstwerk bewirkt und die ihnen für eine religiöse Deutung offen war. Beide gaben sie aber auch klar zu verstehen, dass es nicht das Kreuz bzw. der Mönch ist, das zur religiösen Deutung des Bildes, genauer der ästhetischen Erfahrung veranlasst.

Ebenso aufschlussreich ist freilich die Kritik, welche der Kammerherr und Kunstkritiker Basilius von Ramdohr an Friedrichs »Tetschener Altar« übte (Farbtafel 8).<sup>15</sup> Von Ramdohr, so zeigt seine Besprechung des Bildes, hatte erkannt, dass die Bestimmung dieses Gemäldes zum Altarbild nicht mit dem »darin angebrachten Kruzifix« eingelöst sein kann: »Das darin angebrachte Kruzifix, zwei oder drei Zoll hoch, dem Beschauer den Rücken zukehrend, kann jene Bestimmung nicht rechtfertigen.«<sup>16</sup> Von Ramdohr ging insbesondere auf den geschnitzten Rahmen ein sowie auf die das Abendmahl ansprechende Symbolik von Brot und Wein. Der Bildrahmen, so seine Schlussfolgerung, führe zu einer allegorischen Deutung der Landschaftsszene. Außerdem solle diese wohl den Betrachter in eine auf das Abendmahl sich beziehende Stimmung versetzen. Der Kammerherr meinte eine Vermischung der Kunstgenres erkennen zu müssen, die er zugleich zutiefst missbilligte. Das Kreuz ist nicht dem Betrachter als Gegenstand der frommen Andacht zugekehrt. Es ist zum Gipfelkreuz gemacht, der Gekreuzigte dem Betrachter abgewandt. Das ist, gemäß von Ramdohr, kein rechtes Sakralbild mehr. Aus der Kreuzigungsszene ist eine Naturszene geworden, die aber dann doch nicht eigentlich die Ästhetik des Schönen oder Erhabenen vermittelt, sondern durch den Rahmen, dann durch die hinter den Bergen untergehende, das Kreuz rückwärtig ins Licht stellende Sonne, eine höhere, allegorische, religiöse Deutung veranlasst. Der Maler Friedrich verstieß von Ramdohr zufolge, indem er die Landschaftsszene mit Gipfelkreuz allegorisch bzw. religiös deutbar machte, sowohl gegen die Erwartungen, die man an die sakrale, wie die, welche man an die Landschaftsmalerei sollte haben dürfen. Die Religion war ihm in diesem Bild ästhetisiert und die Ästhetik religiosiert worden. Die Natur sah er durch die religiöse Deutung um die ihr eigene Ästhetik des Erhabenen und Schönen gebracht und den frommen Glauben, der in der Kirche die Verkündigung der alten Heilswahrheit erwartet, um seinen Gegenstand. Deshalb seine ins Grundsätzliche und Allgemeine gewendeten, kritischen Fragen:

Lässt sich die angegebene Naturszene malen, ohne die wesentlichen Vorzüge der Malerei und besonders der Landschaftsmalerei aufzuopfern? Ist es ein glücklicher Gedanke, die Landschaft zur Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee, oder auch nur zur Erweckung der Andacht zu gebrauchen? Endlich ist es der Würde der Kunst und des wahrhaft frommen Menschen angemessen, durch solche Mittel, wie H. Fr. angewandt hat, zur Devotion einzuladen?<sup>17</sup>

Fragen von Ramdohrs an Friedrichs »Tetschener Altar«, die letztendlich alle auf den Vorwurf hinausliefen, dass hier zwar ein durchaus religiöses, der neuerdings modischen Naturmystik anhängendes Bild entstanden sei, von dem aber nicht mehr gesagt werden könne, wohin es nun eigentlich gehöre, in die Kirche oder

ins Museum. In die Kirche passt vielleicht noch der Rahmen, nicht aber die auf dem Bild dargestellte Naturszene. Im Museum hingegen stört der Rahmen, muss auch – auf Grund insbesondere der Vernachlässigung der Zentralperspektive – die Naturszene als eher schlecht gewählt erscheinen. Der christlich-religiöse Bezug des Bildes jedenfalls schien dem konservativen Kunstkritiker nun eine Frage des Ortes geworden zu sein, an dem das Bild aufgestellt wird, eine Frage der Deutung seiner allegorischen Verweise, eine Angelegenheit also der Intuition des Betrachters, nicht mehr seiner objektiven Gegenstände.<sup>18</sup>

Ramdohrs Fazit war, dass ein solches Bild nicht in die Kirche gehöre. Es taugt nicht für den sakralen Raum. Wohl erkannte von Ramdohr den religiösen Bezug, den ihm der Künstler geben wollte, auch das Neue daran. Aber das Neue war ihm nun doch von genau der Art, dass er den Anschluss an die ikonografischen Traditionen der christlichen Kunst, die Gegenständlichkeit des christlichen Glaubens darin nicht mehr wiederfinden konnte – stattdessen eine inhaltlich unbestimmte Naturästhetik, eine diffuse mystische Gestimmtheit, welche die ästhetische Naturbetrachtung auslösen mag. Das Religiöse darin bleibt eine Frage subjektiver Deutung, der mühsamen Entschlüsselung allegorischer Bezüge.

Caspar David Friedrich hat in Briefen an den Akademiedirektor Schulz zur Ramdohr'schen Kritik Stellung genommen. Darin bekannte er sich dazu, dass er, der Künstler, in der Tat Landschaftsszenen malen wolle, die den Betrachter zur religiösen Sinndeutung des Dargestellten veranlassen, auch in eine besondere Gestimmtheit versetzen. Es sei, so schrieb er, gar nicht mehr seine Absicht gewesen, die Natur in der Perspektive des Betrachters zu zeigen, als einen Ausschnitt Welt gleichsam, der dem Betrachter gehört. Seine Absicht sei es vielmehr, mittels der Naturszene die Durchsicht ins Unendliche zu eröffnen, damit der Betrachter schließlich in der Begegnung mit dem Unermesslichen und Ungeheuren jeden objektiven Selbststand verliere und sich in der Unmittelbarkeit seiner Gefühlsprägung empfinde.

Jedes wahrhafte Kunstwerk muß nach seiner [von Ramdohrs] Meinung einen bestimmten Sinn aussprechen, das Gemüt des Beschauers entweder zur Freude oder zur Trauer, zur Schwermut oder zum Frohsinn bewegen, aber nicht alle Empfindungen, wie mit einem Quirl durcheinander gerührt, in sich vereinigen wollen. Eines muß das Kunstwerk nur sein wollen, und dieser eine Wille muß sich durchs ganze führen, und jeder einzelne Teil desselben muß das Gepräge des Ganzen haben, und nicht wie viele Menschen sich hinter schmeichelnden Worten und heimtückischer Bosheit verstecken.<sup>19</sup>

Am radikalsten hat Caspar David Friedrich eine solche Landschaftsmalerei, die zugleich zu einer ganzheitlichen Selbstdeutung des Betrachters im Angesicht des

Unendlichen und Ungeheuren führt, in seinem »Mönch am Meer« zur Durchführung gebracht (Farbtafel 9).

Heinrich von Kleist hat während der Berliner Ausstellung von Werken Caspar David Friedrichs den »Mönch am Meer« so gesehen. In den »Berliner Abendblättern« vom 13. Oktober 1810 hat er eine Besprechung dieses Bildes gegeben. Sie zeigt, dass es Kleist zu einer umfassenden gefühlsbezogenen Interpretation der mit einer unüberwindlichen Weltfremdheit behafteten Daseinserfahrung des Individuums veranlasst hat.

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, dass man dahingegangen sei, dass man zurück muß, dass man hinüber möchte, dass man es nicht kann, dass man alles zum Leben vermißt und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den einem die Natur tut. Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild macht, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Kreis des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen wie die Apokalypse da [...].<sup>20</sup>

Kleist beschreibt eine ästhetische Erfahrung, die er im Museum gemacht hat. Er beschreibt sie als eine durch das Bild vermittelte naturästhetische Einsicht, die zugleich eine religiöse Deutung provoziert. Er als Betrachter ist zu dem Kapuziner geworden, dem alle scheinbare Sicherheit, welche die Welt der Gegenstände bietet, wegbriecht, der sich ganz zurückgeworfen findet auf das Universum, das ihn schuf, der sich dem Ungeheuren gegenüber sieht, einer Unendlichkeit, der gegenüber er als endliches Wesen nahezu verschwindet.

Kleist benannte das geheimnisvoll Unergründliche der ästhetischen Erfahrung, die er in der Begegnung mit dem Bild gemacht hat, das existentielle Grundgefühl auch, das sie in ihm ausgelöst hat. Das war ihre religiöse Deutung. Das Religiöse in der Deutung des Bildes hing für Kleist nicht an der Identifikation traditioneller christlicher Bildinhalte. Er suchte nicht nach der Darstellung transzendenter Gegenstände, sondern deutete eine ästhetische Transzendenz-erfahrung in ihrer Ungeheuerlichkeit. Das ließ ihn schließlich auch an die Apokalypse denken. Er beschrieb eine sinnliche Erfahrung in dem unbedingten Sinnanspruch, vor dem er, der kleine Kapuziner, zugleich zurückschreckte.

Gegen die religiöse Deutung seiner Naturmalerei hatte Friedrich denn auch nichts einzuwenden. Im Gegenteil! In der Auseinandersetzung mit dem Kam-

merherrn von Ramdohr bekannte Friedrich sich zur allegorischen, christlich-religiösen Deutung des »Tetschener Altars«:

Wohl hat das Bild eine Deutung, wenn sie gleich dem K. undeutlich ist! Wohl ist es beabsichtigt, dass Jesus Christus, ans Holz geheftet, hier der sinkenden Sonne zugekehrt ist, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. ... Auf dem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest, wie unser Glaube an Jesum Christum. Immer grün durch alle Zeiten während stehen die Tannen ums Kreuz gleich unserer Hoffnung auf ihn, den Gekreuzigten.<sup>21</sup>

In dieser religiösen Bilddeutung des frühromantischen Malers finden sich sogar die wesentlichen Topoi der altkirchlichen Bildlehre. Danach hat Gott der Vater in seinem fleischgewordenen Sohn ein Bild von sich gegeben, das nun im menschlichen Abbild zur Darstellung kommt. Aber ganz anders als für die Alten ist es doch nicht mehr die Gegenständlichkeit der Offenbarung, die im Bild angeschaut und der frommen Betrachtung und Verehrung zugänglich wird. Es ist vielmehr die Festigkeit des im Innern des Betrachters lebendigen Glaubens an Christus, es ist die im Menschen lebendige Hoffnung auf Erlösung, die sich mit dem Glauben an den gekreuzigten Christus verbindet. Dass diese Hoffnung auf Erlösung nicht aufhört, das wollte Friedrich mit dem ewigen Grün der Tannen und dem steil aufragenden Kruzifix symbolisiert wissen.

Kunst ist nun das Werk der ästhetisch-kreativen Arbeit des Künstlers, mit der er eine umfassende und zugleich gefühlsbezogene Interpretation der subjektiven Daseinserfahrung zu geben beansprucht. Und das Religiöse darin liegt nicht mehr in den Gegenständen der Darstellung, sondern einmal in der Gestimmtheit, welche die Betrachtung des Kunstwerks auslöst, zum anderen in der Deutung, welche diese Betrachtung mit Bezug auf die innere Gestimmtheit findet, sofern diese den transzendenten Grund ihres kontingenten Gegebenseins artikuliert. Das Religiöse liegt nicht mehr im Bild, nicht in dem, was es objektiv darstellt, sondern im persönlichen Glauben, in der (Natur-)Frömmigkeit dessen, der in diesem Bild, schließlich in der Wirklichkeit überhaupt, mehr zu sehen vermag als vor Augen ist.

In dieser neuen Stellung zum Bild als Motiv für dessen religiöse Deutung werden die neuen Merkmale einer Kunst kenntlich, die auch zum Kult werden konnte und kann. Kunst, die zum Kult wird, ist aber nicht mehr Gegenstand mythisch-magischer Verehrung und Anbetung, obwohl wir – besonders aus der Popkultur oder auch der mediterranen Volksreligiosität – auch das noch kennen. Sehr viel eher aber wird die Kunst nun Produktionsort von ästhetischen Erfahrungen und sinnlichen Eindrücken, die Sinnhaftes sinnlich zu solchem Ausdruck bringen, der dann auch für individuelle religiöse Deutungen offen ist. In der Kirche kann diese Kunst Platz finden, aber sie braucht die Kirche nicht. Sie kann auch im Museum oder im bürgerlichen Wohnzimmer ihren Ort fin-

den. Auch dort kann sie als eine Auslegungsform des Christentums in der gesellschaftlichen Moderne Anerkennung finden.

Caspar David Friedrich hat bekanntlich auf vielen seiner Landschaftsbilder Ruinen romanischer und gotischer Kirchen gemalt. Eine literarische Deutung dieser Bilder im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit dem Kammerherrn von Ramdohr zeigt, dass auch Caspar David Friedrich selbst sehr wohl wusste, wie sehr er mit seiner religiösen Landschaftsmalerei an der modernen Umformung des Christentums mitgearbeitet hat. Die subjektiven Gemütsbewegungen des Glaubens sind an die Stelle der objektiven, in Wahrheit aber zerbrochenen, metaphysischen Vorstellungswelt mit ihren Offenbarungswahrheiten getreten. So schreibt Friedrich:

Jetzt arbeite ich wieder an einem großen Gemälde [...] es stellt ebenfalls [...] das Innere einer zerfallenen Kirche dar. Und zwar hab ich den schönen noch bestehenden und gut erhaltenen Dom zu Meißen zum Grunde gelegt. Aus dem hohen Schutt, der den inneren Raum anfüllt, ragen die mächtigen Pfeiler mit schlanken, zierlichen Säulen hervor, und tragen zum Teil noch die hoch gespannte Wölbung. Die Zeit der Herrlichkeit des Tempels und seiner Diener ist dahin, und aus dem zertrümmerten Ganzen eine andere Zeit und anderes Verlangen nach Klarheit und Wahrheit hervorgegangen. Hohe schlanke, immer grüne Fichten sind dem Schutte entwachsen und auf morschen Heiligenbildern, zerstörten Altären und zerbrochenen Weihkesseln steht mit der Bibel in der linken Hand und die rechte aufs Herz gelegt, an die Überreste eines bischöflichen Denkmals gelehnt, ein evangelischer Geistlicher, die Augen zum blauen Himmel gerichtet, sinnend die leichten, leichten Wölkchen betrachtend.<sup>22</sup>

Zerfallene Kirchen, morsche Heiligenbilder, zerstörte Altäre, Überreste eines bischöflichen Denkmals – und doch wollte Friedrich damit kein Bild gemalt haben vom Ende des Christentums. Für die Unvergänglichkeit des Glaubens stehen wieder die ewig grünen Fichten. Und die auf das Herz, dann auf die Bibel gelegte Hand des Geistlichen zeigt, wo die religiöse Gewissheit zu finden ist. Der Glaube als das subjektive Überzeugtsein von der biblisch bezeugten Wahrheit findet innen statt, im gefühlsbezogenen Grund unseres bewussten Lebens.

Im 19. Jahrhundert gab es freilich auch Bemühungen, mit der bildenden Kunst die objektive Vorstellungswelt des christlichen Glaubens zu erneuern, eine christliche Kunst wieder zu schaffen, die im Geiste des römischen Katholizismus erneut ein von den alten feudal-klerikalen Mächten beherrschtes christliches Europa schafft. Exemplarisch für dieses Unternehmen stand die Künstlergruppe der Nazarener. Ihr ästhetisch-theologisches und gesellschafts-



Abb 11 Friedrich Overbeck, Der Triumph der Religion in den Künsten, 1840 – Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut

politisches Konzept findet man in Friedrich Overbecks Bild zu reflexivem Ausdruck gebracht. Es trägt den bezeichnenden Titel: »Der Triumph der Religion in den Künsten« (1840) (Abb. 11).

Das Gemälde, das für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main, für ein Museum also, nicht für eine Kirche, entstanden ist, zeigt eine Zweiteilung. Es gehören die Figuren der oberen Bildhälfte, mit der Madonna in der Mitte, dem Kaiser auf der einen und dem Papst auf der anderen Seite einer transzendenten Sphäre an, die den in der unteren Bildhälfte versammelten Künstlern als Vision erscheint. Es wird somit der göttliche Ursprung der Künste ausgesagt und ihre einzige Aufgabe dahingehend beschrieben, dass die erdgebundenen Künste in der unteren Sphäre die Wahrheiten der oberen, metaphysischen Sphäre in sinnlich wahrnehmbaren Bildzeichen zu fassen haben. Der Wasserstrahl in der Mitte symbolisiert das Aufsteigen ins ewige Leben und die himmelstrebende Richtung der christlichen Kunst.

Die Stanzen des Raffael im Vatikan zu Rom waren Overbecks Vorbild. Aber das Bild selbst zeigt eben vor allem, dass sich auch durch eine rückwärtsgewandte Kunst die alte Formation des Christentums und die Welt seiner Ikonen nicht wieder erneuern lässt. Ein zeitgenössischer Kritiker, Friedrich Theodor Vischer, hat das Moderne, reflexiv Gebrochene in der Bildkonstruktion Overbecks treffend zur Sprache gebracht.

[...] Also eine Rekapitulation der Kunstgeschichte, ein Kursus über ihre Vergangenheit, der zugleich eine Moral für ihre Zukunft enthält. Die Kunst biegt sich auf sich zurück und macht sich selbst zum Gegenstand. Das ist ein Akt der Reflexion, aus dieser das ganze Bild hervorgegangen, und schon hierdurch ein ganz modernes, im tadelnden Sinne modernes Produkt. [...]

Ja, sie ist schön, diese Madonna, diese reine Taube, sonder Galle. Und doch – es ist etwas darin, ich weiß nicht was, etwas Almanach, etwas Vielliebchen und Vergißmeinnicht. Es ist ein Zug, der in allen neueren Madonnen unverkennbar ist; man sieht ihnen eben eine Zeit an, wo es Stammbücher, viele Siegel, Modejournale und Titeltupfer von Taschenbüchern gibt. Wie soll es auch anders möglich sein! Wie kann ein Mensch seine Zeit verleugnen! [...] Nein, eure Madonnen sind nicht Madonnen der alten Kirche; sie haben in den Stunden der Andacht gelesen, sie sind in einer Pension, in einer Töcherschule aufgewachsen, – nein, schönes Mädchen, ich glaube es nicht, dass dies Ihr Kind ist, Sie sind zu sittlich, auch hat der Heilige Geist einen andern Geschmack, etwas derber; einen Zimmermann hätten sie schwerlich geheiratet; vielmehr ein Ideal von einem sittlichen, höchst musterhaften jungen Mann, angestellt etwa beim Kirchen- und Schulwesen, irgend

einen Oberhofprediger, der Glockentöne geschrieben hat – den würd' ich Ihnen empfehlen. Aber wie frevle ich! Das Bild ist doch so schön! Und ich habe doch recht; eine Madonna ist für uns eine Unmöglichkeit. Die alten Maler, ja die konnten es [...]»<sup>23</sup>

Es ist schon lange aus und vorbei mit dieser christlichen Kunst, dem Kultbild, der Sakralkunst, der Darstellung der objektiven, metaphysisch-religiösen Vorstellungswelt. Sie wurde und wird zwar als sakrale Gebrauchskunst in Kirchenräumen und manchen bürgerlichen Wohn- und Schlafzimmern weitergeführt. Aber die dynamisch sich fortentwickelnde Kunst der Moderne hat solche Versuche nicht mehr unternommen, schon lange nicht mehr. Dennoch ist die Kunst nicht in ihr religionsloses Zeitalter eingetreten. Auch die Kirchen konnten und können sich ihr wieder neu öffnen. Wenn Kunst heute zum Kult wird, dann deswegen, weil in ihr das Potential liegt, ästhetische Erfahrungen zu provozieren, die sich auch der religiösen Deutung erschließen.

### **Religiöse Erfahrungen im Medium des Ästhetischen – ein Signum der Moderne**

Die autonome Kunst, in der menschliche Freiheit und Imagination spielen, ist im Kontext der Christentumsgeschichte entstanden. Für die Kirche ist da viel auseinander gebrochen. Nicht aber für die vom Christentum geprägte Kultur. Die Bilder der Kunst wurden in der Moderne zum anregenden, manchmal auch aufregenden, zum Widerspruch provozierenden Zeichen für die ästhetische Fantasie der Menschen. Es wurde in der Neuzeit aber auch die Religion, der christliche Glaube von der Kunst her neu verstanden. So vor allem bei dem protestantischen Theologen Friedrich Schleiermacher. Schleiermacher brachte das religiöse Bewusstsein in die Nähe des Kunstsinns. Er erkannte im religiösen Glauben ein kreatives Potential im Menschen. Der Glaube wurde ihm zu einer intuitiven Kraft. Er sah in ihm das Vermögen, das Ganze der Wirklichkeit zu imaginieren, ihm einen Sinn, eine Perspektive geben zu können. 1799 sagte Schleiermacher in seinen »Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern«: Religion ist »Sinn und Geschmack fürs Unendliche«, ein ästhetisches Vermögen also, ästhetischen Erfahrungen entspringend. Sie ist ein subjektives, das empirisch Vorhandene überschreitendes Anschauen, die Imagination des Ganzen im Einzelnen, des Einen in Allem, die Perspektive auf das Unendliche, Unbedingte, die Deutung des Endlichen, Bedingten im Horizont des Unendlichen, Unbedingten.<sup>24</sup>

Der Glaube, der gefühlsbezogene, Identitätsbewusstsein ermöglichende Selbst- und Weltinterpretation ist, Intuition, kreative Fantasie, einheitliches Sinnbewusstsein und ganzheitliche, perspektivische Sinnanschauung, stellt sich nach Schleiermacher wiederum äußerlich dar, in leiblichen Gebärden und Gesten, in sichtbaren Zeichen, in Symbolen und Ritualen. Er lebt im Innenraum des Menschen, ist Gefühl, Anschauung und unmittelbares Selbstbewusst-

sein. Aber er braucht sichtbare Zeichen, Symbole und Rituale, in denen er sich ausdrückt. Diese Welt seiner Zeichen ist nicht nur die Sprache. Er braucht Bilder auch. Sie bezeichnen keine Glaubensinhalte im traditionellen, dogmatischen Sinn. Sie erheben nicht den Anspruch, Gott in Jesus Christus darzustellen, seine Inkarnation im Bildgeschehen zu wiederholen. Der Bilderstreit der alten Kirchen hatte ein anderes Thema.

Schleiermacher hat von Seiten der Theologie eben diese christentums-geschichtliche Entwicklung auf den Begriff gebracht, wonach es nun gerade die autonome Kunst wird, in der die moderne Religion ihre Sprache findet. Sie verschafft keinen Zugang zur transzendenten Wirklichkeit Gottes. An eine jenseitige Welt im metaphysischen Sinn glauben die modernen Menschen zumeist auch nicht mehr. Ansprechbar sind sie hingegen auf Erfahrungen der Transzendenz des Immanenten, die Unergründlichkeit des eigenen Identitätsbewusstseins, die Kontingenz der verhaltensrelevanten Gefühlsprägungen. Und darin fühlen sie sich von der modernen Kunst verstanden. Die moderne Kunst zeigt das Vertraute, Überlieferte, Alltägliche immer wieder neu und anders. So regt sie an zur Suche nach Sinn. Die moderne Kunst ist die Religion der Suchenden. Sie macht Hintergründiges sichtbar, normalerweise gar nicht Wahrgenommenes, fremd Anmutendes, Überraschendes – Dinge, für die der ordnende Begriff nicht zur Verfügung steht. Moderne Kunst stört die Alltagsroutinen. Sie unterbricht die scheinbaren Sicherheiten des Alltagsbewusstseins.

Sie verunsichert auch den von kirchlichen Traditionen geprägten religiösen Glauben. Deshalb gibt es in den Kirchen, sofern sie die Kunst in sich hinein holen, immer auch Ärger, Auseinandersetzungen, Streit. Die in den Gemeinden die Mehrheit bilden, haben oft eher konventionelle Lebensauffassungen und Glaubenseinstellungen. Werke zeitgenössischer Künstler verstören. Sie bilden, auch wenn sie in die Kirche kommen, nicht ab, was wir anderweitig schon wissen oder glauben. Sie geben keine illustrierenden Beigaben zur Heilsgeschichte. Wo sie sich biblischer Themen annehmen, zeigen Künstler unserer Gegenwart, dass sie ihre individuelle Auseinandersetzung zu religiösen Inhalten führen: den Fragen von Geburt und Tod, der Unbegreiflichkeit des Bösen und der Gewalt, der Hoffnung auf Auferstehung, Gemeinschaft, Glück und Gerechtigkeit. Motive eigenen Lebens, Denkens und Glaubens, die den Künstlern in biographischen Erfahrungen wichtig geworden sind, gewinnen eine eigentümliche, oft nur schwer verstehbare Form der Anschauung. Motive, Ideen, Visionen werden in Bilder umgesetzt, in Lichtspielen aufgeführt, in Form und Farbe gebracht. Nicht um uns zu belehren oder unser Wissen um biblische Geschichten, kirchliche oder theologische Lehrgehalte zu bereichern. Nicht, um die unsichtbare Welt des Glaubens, die transzendente Wirklichkeit Gottes, in sinnlichen Zeichen und Symbolen sichtbar und zugänglich zu machen. Sondern damit wir, die Betrachter, in Bewegung geraten, sich uns neue Motive, Ideen und Visionen einstellen. Damit wir uns in der Betrachtung der Bilder herausfordern lassen zu

eigener schöpferischer Kreativität. In der Begegnung mit moderner Kunst entsteht auch ein neues Christentum. Es wandelt sich auch die religiöse Kultur.

Kasimir Malewitsch, einer der Klassiker der ästhetischen wie der religiösen Moderne, steht für diesen Wandel. Malewitsch – mit der orthodoxen Ikonenfrömmigkeit vertraut, der Meister und Lehrer des Bauhauses, schließlich der Maler der russischen Oktoberrevolution – hat die Umformung des Kultbildes, die Gegenständlichkeit des ästhetischen ebenso wie die Gegenständlichkeit des religiösen Bewusstseins negiert. Sein »Schwarzes Quadrat« (1915) ist die bildlose Ikone, der bildlose Gegenstand der frommen Andacht (Farbtafel 10). Malewitsch hat seine von ihm selbst so genannte »suprematische« Malerei auch dahingehend erklärt,<sup>25</sup> dass es ihm mit seinen gegenstandslosen Bildern um die Erregung der »reinen Empfindung« gegangen sei, um die Auslösung einer ästhetischen Erfahrung somit, die sich auf das Gefühl als den Ort der Selbstvertrautheit des Menschen inmitten aller Differenzen des Lebens bezieht. Das Gefühl der Freiheit, der Befreiung von einer alten starren Welt wollte Malewitsch mit seinem schwarzen Quadrat zum Ausdruck und zur Darstellung bringen:

Auch mich erfüllte eine Art Scheu bis zur Angst, als es hieß, »die Welt des Willens und der Vorstellung« zu verlassen, in der ich gelebt und geschaffen hatte und an deren Tatsächlichkeit ich geglaubt hatte. Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die »Wüste«, wo nichts als die reine Empfindung Tatsächlichkeit ist [...] – und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens. Es war dies kein »leeres Quadrat«, was ich ausgestellt hatte, sondern die Empfindung der Gegenstandslosigkeit. Ich erkannte, dass das »Ding« und die »Vorstellung« für das Ebenbild der Empfindung gehalten wurden und begriff die Lüge der Welt des Willens und der Vorstellung.<sup>26</sup>

Bildverlust um eines neuen Sehens willen, darum ging es der suprematischen Malerei eines Malewitsch. Darum ist es Künstlern, wie etwa Arnulf Rainer oder Ben Willekes, seither immer wieder gegangen, insbesondere dann, wenn sie mit ihren unkonventionellen Werken Eingang in Kirchen fanden. Wo die Kunst, die auf der Höhe der Zeit ist, heute in die Kirchen kommt, da ist dies eine Kunst, der es um die Störung unseres eingeschliffenen Realitäts- und Sinnbewusstseins geht, um die Provokation neuer Imaginationen des Lebens.

1992 hat der Künstler und Theologe Thomas Lehnerer in der spätgotischen Stuttgarter Hospitalkirche eine aufregende Konfrontation eines seiner Werke mit dem überlieferten Kunstschatz dieser Kirche geschaffen. Seine Installation, der er den Titel »Gott« gegeben hat,<sup>27</sup> steht mir exemplarisch vor Augen für das, was bei einer solchen Konfrontation und Kombination von Werken moderner Kunst mit der Kirche – ihren Räumen, ihren alten Kunstschatzen und Kultbildern – herauskommen kann.

Lehnerer hat die den Altarraum abschließende Kreuzigungsgruppe aus dem Jahre 1501 hinter einer großen, schwarzen, den gesamten Altarraum wie ein Vorhang verdeckenden Leinwand vollständig verborgen. Vor der schwarzen Leinwand verblieb der steinerne Altar. Auf den Altar hat Thomas Lehnerer eine seiner kleinen Figuren gestellt, gestaltet in dem ihm eigentümlichen Stil der *Arte povera*: aus Wachs geformt und dann in der verlorenen Form in Bronze zur Gestalt gegossen. Eine rissige, geschundene, erbärmliche Menschengestalt. Diese Gestalt ohne Glanz und Schönheit, klein und unscheinbar, hat der Künstler mit einem Punktstrahler hell ausgeleuchtet. Der Lichtkegel verbreitete sich auf dem aus hellem Stein gemauerten Altar und schlug einen Kreis – einem Heiligenschein gleich – der bis auf die schwarze Leinwand reichte (Abb. 12).

Was hat Thomas Lehnerer mit dieser Installation, der er den Titel »Gott« gegeben hat, intendiert? Er hat das Symbol der frommen Andacht, das Bild des gekreuzigten Christus, eine Zeit lang den Blicken der Gemeinde entzogen.<sup>28</sup> Thomas Lehnerer hat das vielen vertraut gewordene Bild des gekreuzigten Christus aus dem Blick gerückt. Ein Erinnerungs- und Vergewisserungszeichen christlichen Glaubens war verschwunden.

Thomas Lehnerer hat das Bild des Kreuzes gelöscht, die gegenständliche Vorstellung übermalt, um neu die existentiell-religiöse Deutung ihres Sinns zu provozieren. Auf die arme, zerbrochene Menschengestalt fällt jetzt ein helles



Abb. 12

Thomas Lehnerer, Installation zur Theodizee-Frage in der Hospitalkirche Stuttgart, 1992

Licht – Licht der Welt. Ohne den Punktstrahler, ohne dieses Lichtmedium moderner Technik, bliebe der Altarraum im Dunkeln und bliebe nur die Verhüllung des Bildes des Gekreuzigten. So aber, indem wir unser Licht, das Licht der Welt, leuchten lassen, sehen wir neu, wo Gott, der Sinn des Ganzen, zu finden ist: In dieser armseligen Menschengestalt, damit sie ins Licht gerate, dass wir sie ansehen und dabei merken, welch ein Glanz sich um sie verbreitet: Wo die Armen und Elenden gesehen werden, sie Anerkennung und Liebe erfahren, ist Gott da.

Ein neues Christusbild hat Thomas Lehnerer geschaffen, flüchtig, in einem zeitlich befristeten Projekt, nicht bleibend. Wer die Stuttgarter Hospitalkirche betritt, sieht längst wieder die mittelalterliche Kreuzigungsgruppe von Hans Seyffer. Für diejenigen aber, die sich auf die Konfrontation dieses alten Werkes christlicher Kunst mit dem neuen eingelassen haben, war auch das alte möglicherweise ein anderes, neues geworden.

Thomas Lehnerer zeigt Gott in dem kleinen, armen, zerbrochenen Menschen. Auf ihn lässt er das Licht dieser Welt fallen. Ihm gilt die Aufmerksamkeit. Ecce homo! Der Mensch gewordene Gott ist kein allmächtiges, jenseits der Welt in seinem himmlischen Glanz hockendes Wesen, dessen irdischer Abglanz einst in den Bildern von ihm zum Gegenstand religiöser Verehrung wurde. Gott begegnet uns menschlich, damit aber auch klein und verletzlich im bildlosen Bild, das nach dem uns eigenen Sehen verlangt. In ihm erst entsteht die Welt, eine irdische nur, aber eine solche, die dann auch für uns Menschen gut ist. So können also Werke moderner Kunst religiös inspirieren und den gesteigerten Sinn für das wunderbare Geschenk und die Aufgabe des Lebens empfinden lassen.

»Die Religion gehört der Kirche nicht«, hat der Künstler Thomas Lehnerer einmal unter eines seiner Kunstwerke geschrieben. Sie gehört auch der Kunst, und wir spüren manchmal, wie gut diese Kunst uns tut, oft gerade dann, wenn wir uns zunächst über sie ärgern. Wo die Kirche auf die Menschen zugeht, sie sich der Gegenwartskultur öffnet, dort lässt sie deshalb diese moderne Kunst auch in sich selber zu, gerade in ihrer Anstößigkeit, mit ihren Rätseln. Es kann dann geschehen, dass von solcher Offenheit beide profitieren, die Kunst und die Kirche und damit diejenigen, für die sie beide da sind: wir Menschen, auf der Suche nach unserem Glück.

- <sup>1</sup> Vgl. Franz Joseph van der Grinten/Friedhelm Mennekes: *Abstraktion – Kontemplation. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1987.
- <sup>2</sup> Vgl. Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* (1910), Bern 1952; vgl. auch: Günter Brucher: *Kandinsky. Wege zur Abstraktion*, München/London/New York 1999.
- <sup>3</sup> Vgl. Günter Rombold: *Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion*, Stuttgart 1988.
- <sup>4</sup> Vgl. Wilhelm Gräb: *Kunst und Religion in der Moderne. Thesen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung*, in: Jörg Herrmann/Andreas Mertin/Eveline Valtink (Hg.): *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998, S. 57-72.
- <sup>5</sup> Vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- <sup>6</sup> Vgl. Belting, S. 15.
- <sup>7</sup> Vgl. Belting, S. 14.
- <sup>8</sup> Vgl. Belting, S. 65.
- <sup>9</sup> Vgl. Belting, S. 68.
- <sup>10</sup> Zitiert nach Belting, S. 69.
- <sup>11</sup> Vgl. Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mythische Denken*, Darmstadt 1964, S. 281-311.
- <sup>12</sup> Vgl. Peter-Klaus Schuster: *Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert*, in: Werner Hofmann: *Luther und die Folgen für die Kunst (Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle)*, München 1983, S. 115-266.
- <sup>13</sup> Vgl. Caspar David Friedrich: *Briefe an den Akademiedirektor Johannes Schulz (1809)*, in: Werner Busch/Wolfgang Beyrodt (Hg.): *Kunstwissenschaft und Malerei*, Bd. 1, Stuttgart 1982, S. 125-129; Bd. 2, Stuttgart 1982, S. 415-418.
- <sup>14</sup> Vgl. Heinrich von Kleists *Besprechung des Bildes in den »Berlinischen Abendblättern« vom 13. Oktober 1810*. Zit. nach Wieland Schmied: *Caspar David Friedrich. Der Maler in der Romantik*, Stuttgart 1975, S. 60.
- <sup>15</sup> Vgl. Basilius von Ramdohr: *Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt (1809)*, in: Werner Busch/Wolfgang Beyrodt (Hg.): *Kunsttheorie und Malerei*, Bd. 1, Stuttgart 1982, S. 117-124.
- <sup>16</sup> A.a.O., S. 217.
- <sup>17</sup> A.a.O., S. 118f.
- <sup>18</sup> »Die allegorische Deutung der Landschaft muß demnach immer außer dem Gemälde aufgesucht werden, in der Bestimmung des Orts, wo sie aufgestellt werden soll, oder in ihrem Rahmen. So hat es denn auch Herr Friedrich gemacht und machen müssen, weil ohne diesen Rahmen in einer öffentlichen Galerie aufgehängt, seine Landschaft für die bloße Darstellung einer schlecht gewählten Naturszene und das Kreuzifix für eine bloße Staffage oder Fabrik gelten würde. Aber er hat nicht bedacht, dass dadurch das selbständige Kunstwerk zu einem bloßen Symbole herabgewürdigt wird, das bloß, wie die Waage in der Hand der Gerechtigkeit, dadurch seine Erklärung erhält, dass man die Frage aufwirft: »Wie kommst du hierher in diesen Rahmen, in diese Kapelle, auf diesen Altar?« ... In der Tat, es ist eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirche schleichen und auf die Altäre kriechen will.« (A.a.O., S. 123/24).
- <sup>19</sup> Caspar David Friedrich, S. 417.
- <sup>20</sup> Heinrich von Kleist in den »Berlinischen Abendblättern« vom 13. Oktober 1810, zitiert nach Wieland Schmied: *Caspar David Friedrich*, Köln 1975, S. 60.
- <sup>21</sup> A.a.O., S. 416.
- <sup>22</sup> A.a.O., S. 418.

<sup>23</sup> Friedrich Theodor Vischer: *Overbecks Triumph der Religion* (1841), in: Werner Busch/Wolfgang Beyrodt (Hg.): *Kunsttheorie und Malerei*, Bd. 1., Stuttgart 1982, S. 150-157, 156f.

<sup>24</sup> Vgl. Wilhelm Gräß: *Der kulturelle Umbruch zur Moderne und Schleiermachers Neubestimmung des Begriffs der christlichen Religion*, in: Ulrich Barth/Claus-Dieter Osthövener (Hg.): *200 Jahre »Reden über die Religion«*. Akten des 1. Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft Halle, 14.-17. März 1999, Berlin/New York 2000, S. 167-180.

<sup>25</sup> Kasimir Malewitsch: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt* (1927), hg. von Stephan von Wiese, Mainz 1980.

<sup>26</sup> A.a.O., S. 66.

<sup>27</sup> Vgl. die *Abbildung und den Bericht über die Aktion* in: Helmut A. Müller (Hg.): *Jetzt. 10 Jahre Gegenwartskunst und Kirche im Hospitalhof und in der Hospitalkirche*, Stuttgart 1987-1997, S. 34.

<sup>28</sup> Von diesem Bild des Christus sagt Martin Luther etwa in der Zeit, in der der Künstler Hans Seyffter die Kreuzigungsgruppe geschaffen hat: »Sieh, in dem Bild ist überwunden deine Hölle und deine ungewisse Erwählung gewiß gemacht. Wenn du allein darum dich bekümmerst und das glaubst als für dich geschehen, so wirst du in diesem Glauben gewiß errettet. Darum laß dir's nicht aus den Augen nehmen und suche dich nur in Christus und nicht in dir, so wirst du dich ewig in ihm finden.« (Martin Luther: *Sermon von der Bereitung zum Sterben* (1519), in: Karin Bornkamm/Gerhard Ebeling (Hg.): *Martin Luther, ausgewählte Schriften*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1982, S. 15-34. S. 23.