

Die Kunst der Gegenwart und der Geist der Transzendenz

Beobachtungen zur theologischen Kunstinterpretation

I Einsichten theologischer Kunstkritik

Die bildende Kunst des gegenwärtigen wie des vergangenen Jahrhunderts hat die Theologie und die Kirche zweifellos in große Verlegenheit gebracht. Zu lange schon hatten beide darauf gesetzt, die Beschäftigung mit künstlerischen Entwicklungen und Fragestellungen vernachlässigen zu können, wenn nur der ikonographische Referenzzusammenhang noch zu erkennen war. Auf verschiedenen Wegen, durchaus nicht selten aber mit einem religionskritischen Akzent, haben Künstler in den letzten beiden Jahrhunderten diesen Zusammenhang mit Bedacht verlassen und damit auch der bis in die Zeiten der christlichen Spätantike zurückreichenden Verbindung zwischen Kirche und Kunst den Boden unter den Füßen weggezogen.

Diese Entwicklung wird in weiten Teilen von Theologie und Kirche immer noch ignoriert. Dort, wo als einzige Aufgabe der Kunst niemals etwas anderes galt als die nachträgliche Illustration von Glaubenssätzen, scheinen die Werke in jedem Fall nicht in der Lage, den Kernbestand der christlichen Wahrheiten in Frage zu stellen und dies zumal dann, wenn sie den Rahmen christlicher Ikonographie überschreiten. Bis heute hat die Auseinandersetzung mit Kunst und Kunsttheorie – ganz anders als diejenige mit der Philosophie – keinen eigenen Ort innerhalb der akademischen Organisationsstruktur theologischer Fakultäten gefunden. Je weiter sich die bildenden Künste von der Darstellung christlicher Themen entfernen, desto mehr fühlt sich die Theologie mit dieser Vernachlässigung im Recht und desto eher lassen sich die Vertreter kirchlicher Institutionen in das Ghetto der noch verbliebenen Künstler und Kunsthandwerker ziehen, die der traditionellen kirchlichen Indienstnahme der Kunst die Treue halten.

Dennoch ist die theologische Beobachtung und Beurteilung von modernen Tendenzen künstlerischer Entwicklung nicht ganz aus der Theologie verschwunden, wenn sie auch in der Hauptsache an ihren Rändern angesiedelt ist.¹ Hier konnte sich die Frage im theologischen Bewußtsein halten, was diese überall neu entstehenden Phänomene vor dem Hintergrund der Geschichte christlich geprägter Kunst eigentlich bedeuten. Eine Vielzahl mehr oder weniger konsistenter Konzeptionen wurde entwickelt, um einen christlichen Charakter der Werke auch jenseits ikonographischer Repräsentationszusam-

¹ Zu solchen Unternehmungen seit der Jahrhundertwende vgl. demnächst: Alex Stock, *Geschichte der theologischen Kunstkritik. Positionen der Moderne*, Paderborn 1991.

menhänge aufzuweisen oder durch theologische Argumentation zumindest entsprechende Anforderungen zu formulieren. So wurde zum Kriterium der Christlichkeit jenseits der Ikonographie der Stil der Darstellung oder das christliche Bekenntnis des Künstlers; andere taufte die Werke durch ihre Integration in den kirchenräumlichen und liturgischen Kontext.

Rückblickend muß man allerdings erkennen, daß sich von diesen Ansätzen keiner entscheidend hat durchsetzen können. Wenn heute die Beschäftigung mit Werken moderner bildender Kunst unter Theologen und kirchlichen Amtsträgern eine gewisse Beliebtheit erlangt hat, dann ist dies keiner einzelnen dieser Konzeptionen zu verdanken, sondern eher dem Scheitern aller, das einer großen Liberalität und Offenheit im Umgang mit Kunst und Künstlern den Boden bereitet hat, so daß kaum ein Werk, einmal entdeckt, sich der freundlichen Begrüßung oder gar Umarmung durch Theologie und Kirche entziehen kann. Wenn auch die pastorale Umsetzung dieser Haltung, etwa die Vergabe von kirchlichen Aufträgen an Künstler der Avantgarde, die Präsentation ihrer Arbeiten vor einem breiten Publikum in Ausstellungen unter kirchlicher Leitung etc. bis auf wenige engagierte Ausnahmen noch auf sich warten läßt, so scheint doch wenigstens der theologisch-theoretische Konflikt mit der Kunst unversehens entschärft, wenn nicht gar gelöst.

Diese liberale Atmosphäre der theologischen Kunstkritik hat einen Namen, unter dem sich die unterschiedlichen Motive, aus denen sie sich nährt, versammeln: Es ist der Begriff der *Transzendenz* und seine Derivate, der die Deutungen der Werke leitet. Im Untertitel der Ausstellung *GegenwartEwigkeit*, die Wieland Schmied und Jürgen Schilling anlässlich des 90. Katholikentages in Berlin präsentierten, artikuliert er die diesem Projekt zugrundeliegende These über das Verhältnis von Kunst und christlicher Religion: *Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*. Bereits zehn Jahre zuvor hatte Günter Rombold für den Katalog zur ebenfalls von Wieland Schmied konzipierten, wegweisenden Ausstellung *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde* zum 86. Katholikentag in Berlin einen programmatischen Text über die *Transzendenz in der modernen Kunst* geschrieben, der diesen Begriff entfaltet: »Jedes Kunstwerk transzendiert als solches², es verharrt nicht in seinem materialen Bestand, sondern geht über sich hinaus, zunächst »in Richtung auf den Betrachter, den es trifft und betrifft« in der »Spannung von ästhetischem Spiel und kommunikativer Mitteilung.«³ Typen dieses Überschreitens der Werke sind etwa das symbolisierende Verweisen des Besonderen auf das Allgemeine, »das Überschreiten des gegenwärtigen Augenblicks auf Zukunft und Vergangenheit hin«⁴, schließlich auch »das Überschreiten der endlichen Wirklichkeit auf die unendliche hin, der bedingten Wirklichkeit auf die unbedingte, der relativen auf die absolute.«⁵ Allerdings wird in diesem Überschreiten das Transzendente nicht erfaßt. »Das hat seinen Grund darin, daß Transzendenz prinzipiell nicht gegenständlich faßbar ist. Sie läßt sich nicht *begreifen* wie irgendeine sinnlich wahrnehmbare, endliche Wirklichkeit. Auf

2 Günter Rombold, *Transzendenz in der modernen Kunst*, in: Katalog: *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1980, S. 14-26; hier: S. 15 f.

3 Ebd., S. 14.

4 Ebd., S. 14 f.

5 Ebd., S. 15.

sie kann nur in Chiffren und Symbolen hingewiesen werden.⁶ Das Transzendieren ist eine Ausrichtung, die auf das Transzendente zielt, damit aber zugleich von diesem Transzendenten zeugt. Und auch in der modernen Kunst gibt es zahlreiche bedeutende Werke, die Transzendenz ... ahnen lassen.⁷ So bringt dieser Begriff der Transzendenz zunächst einen erheblichen Gewinn für die theologische Kunstkritik: Er legitimiert alle in der Moderne entwickelten oder noch zu entwickelnden bildnerischen Ausdrucksmöglichkeiten ohne die zusätzliche Einführung außerkünstlerischer Sonderkriterien der Theologie, wie sie zuvor noch an die Werke und Künstler herangetragen wurden. Die Theologie erwartet lediglich jenes Transzendieren der Werke über ihren materialen Bestand hinaus, das auch im Bereich der Kunst und der Kunstwissenschaften allgemein als fundamentales Postulat erhoben wird. Die Theologie verzichtet auf die Einführung besonderer Maßstäbe, an denen die Werke über die Beurteilung des künstlerischen Gelingens hinaus zu messen wären. Auf diesem Wege kann zum einen die Skepsis auf Seiten der Kunst gegenüber christlichen Institutionen abgebaut werden, auf der anderen Seite wird von der Theologie der Rechtfertigungsdruck genommen, der sie bis dahin jedesmal zu einer Verteidigung ihrer Beurteilungskriterien nötigte, wollte sie überhaupt noch bei den Künstlern Gehör finden.

Die liberale Atmosphäre für ein Gespräch zwischen Kunst und Theologie, die daraus erwächst, ist allerdings abhängig davon, daß der theologische Terminus der *Transzendenz* nicht allzu präzise definiert wird. Er soll ja nicht nur auf jedes Kunstwerk zutreffen, sondern auch die kirchliche Annäherung an die Kunst jenseits aller theologischen Differenzen etablieren. Wiewohl es deshalb im Bereich der Theologie die unterschiedlichsten Bestimmungen von *Transzendenz* und *Transzendieren* gibt – mit jeweils weitreichenden Konsequenzen für die jeweilige gesamttheologische Konzeption – läßt sich der Transzendenzbegriff der theologischen Kunstkritik nicht eindeutig auf eine bestimmte dieser Positionen zurückführen, und dies soll auch nicht geschehen, um nicht wieder Differenzen aufbrechen zu lassen.

Am deutlichsten noch zeichnet sich in der Terminologie des *Unbedingten* und des *Unbedingt-Wirklichen* ein Rückgriff auf die Kulturtheologie Paul Tillichs ab.⁸ Die Vermutung liegt nahe, daß die Attraktivität Tillichs hier ihre Wurzeln in der Tendenz dieser Begriffe hat, innertheologische Kontroversen und Differenzen zwischen verschiedenen Religionen auf einen Einheitsgrund zurückzubeziehen, um von dort aus die Bedeutung der Religion für eine als autonom verstandene Kultur zu erheben: »Religion ist die Substanz der Kultur, und Kultur ist die Form der Religion.«⁹ Auch über die Begrifflichkeit von *Substanz* und *Form* hinaus ist diese universale Konzeption jenseits aller inneren Differenzierungen für die theologische Kunstdeutung maßgeblich geblieben.¹⁰

6 Ebd., S. 16.

7 Ebd., S. 16.

8 Vgl. bei Rombold ebd., S. 21. Im selben Katalog ist Tillichs Aufsatz *Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche* von 1959 wieder veröffentlicht (a.a.O., S. 59-66).

9 Paul Tillich, *Aspekte einer religiösen Analyse der Kultur* (1959), in: Ders., *Die religiöse Substanz der Kultur* (= Gesammelte Werke Bd. IX), Stuttgart 1967, S. 100-109; hier: S. 101 f.

10 Dabei wird im Grunde zumeist auch noch über Tillichs Ansatz hinausgegangen, in dem durchaus zwischen verschiedenen künstlerischen Stilen differenziert und einer von ihnen – der expressionistische – sogar besonders hervorgehoben wird. Dazu und zu den theologischen Ausweitungen vgl.: Reinhard Hoeps, *Bildsinn und religiöse Erfahrung. Hermeneutische Grundlagen für einen Weg der Theologie zum Verständnis gegenstandsloser Malerei*, Frankfurt a.M. 1984, S. 1-39.

II Aporien des Transzendenzbegriffs

In seinem für die gegenwärtige Situation des Gesprächs zwischen Kunst und Theologie sehr aufschlußreichen Aufsatz im Katalog der Ausstellung *GegenwartEwigkeit* resümiert Wieland Schmied resigniert das Ergebnis seiner zehn Jahre zuvor ergriffenen Initiative: ›Die Ausstellung *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde* war von dem Optimismus, vielleicht sogar von dem Enthusiasmus getragen worden, Brücken schlagen zu können zwischen Kunst und Kirche und den Vertretern der Kirche neue Zugänge zu öffnen zu dem weiten Feld der Moderne. Das mag im Rückblick reichlich naiv erscheinen. Der Optimismus von damals ist jedenfalls heute allgemeiner Skepsis gewichen. Begegnungen, die damals initiiert wurden, haben letztlich wenig Verständnis füreinander geweckt, Gespräche blieben ohne nennenswertes Ergebnis, und die gegenseitigen Positionen scheinen heute eher verhärtet. Gewiß hat es einzelne Zeichen der Hoffnung gegeben, im ganzen aber haben sie fast nichts bewirkt.‹¹¹

Das ist eine entmutigende Bilanz, vor deren Hintergrund der Versuch einer Wiederaufnahme des Gesprächs nach zehn Jahren von einer bemerkenswerten Bereitschaft zum Risiko zeugt. Offenbar knüpft Schmied dabei einiges von seiner Hoffnung wider alle Hoffnung an den Begriff des Transzendenten, der im Titel erscheint und mit dem Schmied ein Phänomen auf der Zeitachse deutet: Seine Ausstellung versammelt Kunstwerke, ›in denen das Moment der Zeit in irgendeiner Form reflektiert wird, in denen das Durchsichtigwerden eines gegenwärtigen Augenblicks erlebt wird, indem das konkret Erscheinende über sich selbst hinaus weist auf etwas anderes, auf ein *Transzendentes* ... Oder man könnte von der Erfahrung des Augenblicks Ewigkeit sprechen, von der Dauer in der Vergänglichkeit, vom plötzlichen Gewahrwerden einer geheimnisvollen, nicht benennbaren Präsenz im vertrauten Bereich des täglichen Daseins.‹¹² Aus diesem in den Werken aufscheinenden Moment der *GegenwartEwigkeit* soll das Gespräch zwischen Kunst und Kirche neu erwachsen.

Allerdings scheint es doch fraglich, ob dazu die Berufung auf das Streben der Werke nach dem *Transzendenten* (aber ebenso auch diejenige nach dem *Geistigen* oder was der Metaphern mehr sind) eine ausreichende Grundlage abgeben kann. Der Verweis auf ein Transzendentes ›ist eigentlich ... das Merkmal jeder wirklichen Kunst, deren Ziel nur darin bestehen kann, Grenzen zu markieren, aufzuheben und zu überschreiten‹, kritisiert Peter Funken die Thematik der Ausstellung.¹³ Sofern die Werke *wirkliche Kunst* sind, ist der Begriff des Transzendierens ihnen gegenüber nicht zu einer differenzierenden Beschreibung geeignet und erbringt deshalb auch keinen Gewinn für das Verständnis.

Was die theologischen Kunstinterpreten wegen des universalen Geltungsanspruchs auf ihre Fahnen schrieben, wird nun gerade wegen dieser Universalität angegriffen: Zumindest ein dialektischer Begriffsgebrauch in der Rede vom *Transzendenten* wird angemahnt: Das Transzendieren der Werke ist nicht unbedingt Garant für ihre Konvergenz mit dem Christentum, es kann auch verstanden werden ›im Sinne der Transzendierung

11 Wieland Schmied, *GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung*, in: Katalog: *GegenwartEwigkeit*, Stuttgart 1990, S. 11-26; hier: S. 18.

12 Ebd., S. 15 f.

13 *Kunstforum* 108 (1990), S. 292-294; hier: S. 292.

des Glaubens.¹⁴ Kann der Transzendenzbegriff solche inneren Differenzierungen aus- halten oder zerbricht daran seine fundamentale Bedeutung für die theologische Kunst- kritik? Geht diese Kritik zu weit, wenn sie nach einer Phase der Konkurrenz partikular- rer theologischer Sonderkriterien für das Kunsturteil global auf die Allgemeinheit des Transzendierens setzt? Ist mit diesem Begriff und der Entfaltung seiner universalen Geltung vielleicht zuviel geleistet worden, nämlich eine Übereinstimmung zwischen Kunst und Christentum, die jeden möglichen Einspruch a priori ausschließt? Von dort aus wäre es dann allerdings nicht mehr weit bis zu dem argwöhnischen Verdacht, daß sich hinter dem Motto des Transzendierens lediglich ein letzter großer Umarmungs- und Vereinnahmungsversuch kirchlicher Institutionen gegenüber der Kunst ver- berge.¹⁵

Zumindest zeigt sich hier ein weiterer möglicher Grund für das beklagte Defizit an Gesprächen zwischen Kunst und Theologie: Nicht ausschließlich Mangel an Bereit- schaft muß als Ursache benannt werden, sondern vielleicht auch die Tatsache, daß es nach der einvernehmlichen Einigung auf den Begriff des Transzendierens einfach an Stoff für Debatten fehlt.

Aus der Perspektive theologischer Kontroversen um *Transzendenz*, *Transzendentes* und *Transzendieren* erscheint eine solche Sprachlosigkeit nicht einmal verwunderlich: Diese Begriffe sind Gegenstand der theologi- schen Diskussion, weil sie mit verschiedenen Bedeutungen versehen sind und im Zusammenhang unterschiedlicher Konzeptionen stehen, die im Interesse an theologischer Wahrheitsfindung zu einer Auseinanderset- zung herausfordern. Wenn das Gespräch mit der Kunst nicht im Sinne eines diplomatisch zurückhaltenden Austauschs von Höflichkeitsflos- keln verstanden werden soll, dann ist die Theologie auch hier auf Diffe- renzen und Widersprüche angewiesen, soll in ihr ein vitales Interesse an den Werken der bildenden Kunst geweckt werden.

In der Tat wird an solchen differenzierteren Beobachtungen bereits gearbeitet.¹⁶ Wenn damit auch der Theologie die Möglichkeit eines inhalt- lichen Gesprächs mit den bildenden Künsten allererst eröffnet wird, so bleibt damit noch ungeklärt, wie sich die Werke selbst zum Begriff des Transzendierens verhalten, ob sie seine Differenzierung zulassen, hin- nehmen oder gar fordern. Für eine Beantwortung dieser Frage sollen im Folgenden anhand einiger Werke und Werkgruppen erste Beobachtungen gesammelt werden.

III Kalkül und Erscheinung. Josef Albers

Die Werke von Josef Albers (1888-1976) sind durch ein strenges geometrisches Kalkül geprägt. Die Bilder seiner Reihe *Homage to the Square* bestehen aus ineinander geschriebenen, zum unteren Bildrand hin verschobenen Quadraten, die sich lediglich durch Größe und Farbgebung

14 Ebd., S. 294. G. Rom- bold hatte schon in sei- nem Aufsatz im Katalog zur Ausstellung *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde* anlässlich des Bildes *Die Heilige Jung- frau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen* von Max Ernst auf diese Möglich- keit hingewiesen (a.a.O., S. 26), was dann in der Folgezeit wohl geflissent- lich überhört worden ist.

15 Selbst repräsentative Ausstellungen zu Katholi- ken- und Kirchentagen könnten dann diesen Ver- dacht nicht entkräften, sondern müßten ihn zwangsläufig noch ver- stärken.

16 Der Katalog zur Aus- stellung *GegenwartEwig- keit* bietet selbst Beispiele dafür, etwa in dem Bei- trag von Gottfried Boehm, der die Tradition des Bil- derverbotes und des Iko- noklasmus für die Be- schreibung von Werken

voneinander unterscheiden. In der Komposition hat Albers sich auf nur wenige Typen der Anordnung beschränkt; die Bezeichnungen der Farben sind mit ihrer Zusammensetzung und ihrem Fabrikat auf der Rückseite vermerkt: ein sehr einfaches und einfach reproduzierbares Schema, dessen zahllose Variationen sich aus der Zahl der auf dem Markt erhältlichen Farben und den Möglichkeiten ihrer Kombination ergeben. Albers hat dieses Schema entwickelt im Zusammenhang mit seinen Bemühungen um eine *Grundlegung der Didaktik des Sehens*. So lautet der Untertitel seines Buches *Interaction of Color*¹⁷, das die Erfahrungen aus seiner langjährigen Lehrtätigkeit am Bauhaus und an verschiedenen amerikanischen Universitäten versammelt, bei der stets die anschaulichen Qualitäten von Farben, ihre Beschreibung, ihre besonderen Unterschiede und Klassifizierungsmöglichkeiten sowie die visuellen Phänomene ihrer Wechselbeziehungen im Vordergrund standen.

Was zunächst recht formalästhetisch klingt und allenfalls noch ein kunstpädagogisches Interesse zu erregen vermag, entfaltet bei genauerem Betrachten der Bilder allerdings ein Potential, das mit der formalen Konstruktion nicht zu verrechnen ist: Wie im Durchblick durch ein Tor öffnet sich zunächst ein perspektivischer Tiefenraum, doch die Linearität des Perspektivsystems erfährt durch die verschiedenen Farben und ihre wechselseitigen Kontraste immer wieder gegenläufige Bewegungen und Irritationen, die für das Auge nicht in das geschlossene Ganze einer einheitlichen Bilderfahrung zu integrieren sind. Selbst die scharf gezogenen Grenzlinien zwischen den einzelnen Farbfeldern verschwimmen zuweilen, beginnen zu flimmern, ohne daß sich dieses Phänomen im Blick fixieren oder mit der tatsächlichen Verteilung der Farbe auf der Bildfläche in Einklang bringen ließe. Josef Albers hat so Werke geschaffen, deren Pointe darin besteht, daß höchste Genauigkeit des Bildkalküls umschlägt in eine Irritation, die mit den Mitteln des Kalküls gerade nicht mehr darstellbar ist.¹⁸ Daß die Bilderscheinung das Kalkül überschreitet, ist für das Oeuvre von Josef Albers Programm. In diesem Sinne läßt sich vor seinen Werken durchaus von *Transzendieren* sprechen, wobei jedoch die Frage nach dessen Woraufhin noch zu stellen bleibt. Dieses Ziel ist offensichtlich nicht das *schlechthin Transzendente* der Religionen, sondern das Bild selbst, insofern es zur Erscheinung kommt. Wollte man darin unmittelbar eine theologische Relevanz ausmachen, könnte man lediglich ganz formal an den Akt des Transzendierens in den Bildern anknüpfen. Aber gerade dieser Berufung auf das bloß Formale widersetzen die Werke sich darin, daß sie das Kalkül ihrer Komposition überschreiten. Ihr Transzendieren geschieht vielmehr zuerst um der Eigenständigkeit der Bilderfahrung willen, die sie im Gegenüber zu allen anderswo angebotenen Erfahrungen und vor allem gegen die Dominanz der erkennenden Subjektivität in der Erfahrung zu etablieren suchen. Freilich läßt sich zu einer solchen

der Moderne und für die Formulierung ihrer Theorie fruchtbar zu machen sucht (Ikonoklastik und Transzendenz. Der historische Hintergrund, in: a. a. O., S. 27-34). Zu einer solchen Relevanz des Bilderverbotes aus theologischer Sicht vgl. Reinhard Hoeps, *Bild und Ikonoklasmus. Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bilderverbotes*, in: Christoph Dohmen, Thomas Sternberg (Hrsg.), ... *kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch*, Würzburg, 2. Aufl. 1987, S. 185-203.

17 Original: New Haven 1963; deutsch: Köln 1970.

18 Gottfried Boehm, *Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers*, in: *Neue Hefte für Philosophie* 5 (1973), S. 118-138; hier: S. 124 f. Boehm vermag zu zeigen, daß diese Irritationsphänomene nicht bloß von wahrnehmungspsychologischem Interesse sind, sondern darin ein ebenso ästhetisches wie ontologisches Problem verhandeln: den Übergang zwischen Sein und Erscheinung.

Arnulf Rainer
Christuskorpus, o.J.

Konstitution von Erfahrung spezifischer und unvergleichlicher Art Verwandtes auch auf dem Gebiet christlicher Religion aufzeigen, aber eine Identität oder Kongruenz zwischen beiden ist auf dieser Grundlage noch lange nicht zu behaupten. Vielmehr scheint es sich eher um parallele Phänomene und Analogien, Verhältnissprechungen, zu handeln. Vielleicht könnte man in beiden Bereichen solche mit dem Alltag unverrechenbare Erfahrungen als *Visionen* kennzeichnen, wie dies Albers mit Bezug auf seine Werke tatsächlich auch getan hat.¹⁹ Doch handelt es sich damit in den Bildern schon um eine Vision Gottes, die Erfahrung einer Teophanie? Oder sollte sich der Theologe gleich damit bescheiden, daß hier der Sinn für etwas wie *Vision* wenigstens in einem ganz allgemeinen Sinne wachgehalten wird? Vor beidem sind die Bilder in Schutz zu nehmen, aber auch für die Theologie ist es eine zwar wenig beachtete, aber durchaus noch unbeantwortete Frage, ob es überhaupt legitim ist, das Erscheinen Gottes mit Bildwerken in Verbindung zu bringen. Die theologische Bedeutung der Werke von Josef Albers liegt gerade darin, daß sie die Aufmerksamkeit auf diese Frage lenken. Dabei zeigt sich, daß Albers nicht einfach nur Visionen hervorbringt, sondern vielmehr noch auf dem Feld der Anschauung eine Theorie über das Entstehen einer Vision entwickelt: Der *actual fact* der Bilderfahrung ist von künstlerischem Interesse in seiner Relation zum *factual fact* des fixierten Malaktes, Gegenstand der Überlegungen ist das Verhältnis zwischen *effort* und *effect*. Dabei geht es um Fragen nach den kalkulierbaren Bedingungen einer Vision und nach den Gründen für die unaufgeklärte Überschreitung dieser Bedingungen in der Vision. Die Theologie kennt Probleme ähnlicher Art. Wenn es gelingt, aus der anschaulichen Theorie von Josef Albers das argumentative Potential zu erheben, dann können theologische und künstlerische Positionen in ein Gespräch miteinander eintreten und vielleicht sogar die Werke der Kunst zur Quelle für die theologische Arbeit werden.

IV Christusbild versus Malerei. Arnulf Rainer

Auf den ersten Blick haben die Übermalungen Arnulf Rainers (geb. 1929), insbesondere solche von Christusbildern und Kreuzen, einen viel unmittelbaren Bezug zur christlichen Tradition, scheinen diesen Bezug aber gerade durch einen Verzicht auf jedes *Transzendieren* zu gewinnen, oder vielmehr noch: dadurch, daß sie es in sein Gegenteil verkehren. *Spuren des Transzendenten*, Bildwerke Christi aus der Geschichte der christlichen Kunst, werden – häufig nur im Detail – in der vermittelten Gestalt der photographischen Reproduktion auf den Bildgrund collagiert und in nervöser, expressiver oder aggressiver Weise übermalt, durch das Beschmieren mit Farbe beschädigt und verstümmelt. Dennoch gehört Arnulf Rainer zu den in der gegenwärtigen theologischen Kunstrezeption am meisten beachteten und kommentierten Künstlern; in hohem Maße gelten seine Werke als Kunst im Zeichen des Transzendierens.

Mit der ganzen Wucht ungezügelter, aggressiver Vehemenz stürzt Rainer sich auf das Christusbild der Tradition, das in der allgemein verbreit-

¹⁹ ›Das Ziel der Kunst: Offenbarung und Erweckung der Vision‹ (zitiert nach: Katalog: *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, a.a.O., S. 194).

Arnulf Rainer
Schmerz, o.J.

teten religiösen Indifferenz und in der Inflation der Reproduktionen zum Klischee erstarrt oder ganz in Vergessenheit geraten war. So lassen sich Rainers Übermalungen zum einen deuten als Verhüllungen, die dem allzu Sichtbaren seine Verborgene zurückgeben, die einst seine Erscheinung als eine Form von Offenbarung qualifizierte. Zum anderen sind diese Übermalungen Reaktionen der künstlerischen Subjektivität auf das Übermalte, wobei gerade das Subjektive der Hinwendung zum Christusbild durch die expressive Spontaneität der Farbspuren in den Vordergrund gespielt wird. Parallelen zur christlichen Bilderverehrung tun sich auf: Wie der Fromme ehemals vor dem Bild des Erlösers am Kreuz betend niederkniete, so kniet Arnulf Rainer auf und zwischen den Photographien von Christusbildern, um sie mit Farbe zu traktieren. Ist dies auch ein von Chaos und Aggression bestimmter Akt, so kann man ihn aus der Sicht des Glaubens doch immerhin noch höher einschätzen als die interesselose religiöse Gleichgültigkeit und allemal der unbegrenzten Belieblichkeit und Austauschbarkeit von Bildern Jesu Christi in der religionspädagogischen und pastoralen Praxis vorziehen wegen der auf das Bild gerichteten intensiven Aufmerksamkeit, die der Künstler mit dem Beter teilt.

Lassen sich die Kreuzübermalungen so als Hervorscheinen des Verborgenen deuten und in die Tradition christlicher Bilderverehrung einreihen, so weckt doch wenigstens der zweite Blick die Skepsis, ob Rainers Bilder tatsächlich so geradlinig auf eine solche nahezu missionarische Motivationslage zurückzuführen sind. Nicht zu vergessen ist, daß Rainers künstlerische Auseinandersetzung der Farbe gilt und daß zu seinen frühen Werken *Proportionscollagen* gehören, an denen er in gewisser geistiger Verwandtschaft mit Josef Albers die Wechselwirkungen von Farben untersuchte.²⁰ Insbesondere die Kreuzübermalungen der letzten Jahre verwahren sich mehr denn je gegen das religiöse Ansinnen, als Bilder Gottes in Beschlag genommen zu werden und sei es als solche Bilder, die mit der absoluten Transzendenz und Undarstellbarkeit Gottes kämpfen. Die Photographie der Christusdarstellung wird überlagert von einer Malerei, die sich mittels ihrer Farbigeit und ihres spektakulären Gestus in den Vordergrund drängt als Niederschlag eines Prozesses, in dem Rainer sich auf dem kreuzförmigen Bildfeld auslebt. Im unmittelbaren Kontakt von Hand und Bildoberfläche entsteht eine Malerei, deren stürmische Raserei keine Rücksicht kennt und für die hemmungslose Entfaltung das Ziel ist. Sie will als dieser Prozess gelesen sein und erstarrt deshalb nirgends zu fest umrissenen Gestalten, geschweige denn, daß sie mit bedeutungsträchtigen Formen auf die Bedeutung des photographisch Dargestellten Bezug nimmt, der deshalb auch schon einmal ganz vom Schwall der Farbe bedeckt sein kann. Die Aktion des Malens ist unmittelbar und vordergründig, leuchtet nicht geheimnisvoll einen in Dunkelheit gehüllten Hintergrund der Transzendenz aus. In den Farbspuren und -kaskaden realisiert die Malerei ihre Befreiung, nicht mit der Absicht, zur Reinheit ihres Ausdrucks zu gelangen, sondern als Entfesselung eines diabolischen Chaos.

²⁰ Vgl. Barbara Catoir, *Das mächtige Schwarz und das drängende Rot. Gedanken zur Bedeutung der Farbe im Werk von Arnulf Rainer*, in: Otmar Rychlik (Hrsg.), *Raineriana. Aufsätze zum Werk von Arnulf Rainer*, Wien, Köln 1989, S. 87-90.

Arnulf Rainer
Ohne Titel, o.J.

Dieser Befreiung der Malerei dient das Christusbild, insofern es durch seine Geschlossenheit und formale Bestimmtheit dem Bildgeschehen eine festgefügte Kompositionsstruktur unterlegt, die den malerischen Gestus davon entlastet, selbst in einer bestimmten Form kristallisieren zu müssen. Daß die Malerei auch noch dort, wo sie sich zu Knoten und Zusammenballungen verdichtet, als amorphe Wucherung der Farbe erscheint, hat seinen Grund nicht zuletzt in dem Kontrast, in dem sie zur spezifischen Gestalt des Übermalten steht.

Allerdings meint dieser formale Aspekt nicht bedeutungsferne Formalität; nicht jede Form scheint für Rainers Malerei der geeignete Kontrast. Selbstportraits, Aktphotos, Totenmasken, Christusbilder, mit einigem Vorbehalt auch Photographien des zerstörten Hiroshima: Offenbar bedarf es der Durchbrechung des Tabus, der Verletzung des in innerer Geschlossenheit Verharrenden und des Unberührbaren, um die Energie des Malaktes in einer Art von Gewaltausbruch freizusetzen und die Malerei selbst auf diese Weise zu befreien.

Mit Blick auf die traktierten Christusbildnisse ist es die Gewalt des Bildersturms, die sich hier entlädt, eine Gewalt, die stets noch irgendwie von Furcht oder Ehrfurcht vor dem Zerstörten zeugt und dies um so mehr, je heftiger sie wird. Religiöse Liberalität oder Gleichgültigkeit gegenüber dem Bild Gottes haben noch niemals die Energie zu einem tragfähigen Ikonoklasmus aufgebracht. In den Kreuzübermalungen ist der Sinn für das an das Bild Christi geknüpfte Tabu im Geiste christlicher Bilderstürmerei noch oder wieder lebendig; aber Rainer zielt damit in den jüngsten Arbeiten weniger denn je auf diese Wiederbelebung, sondern setzt sie als Mittel ein, um seine Malerei zum Ziel zu führen. Mehr noch als der erste Blick vermuten ließ, verweigern sich Rainers Kreuzübermalungen der letzten Jahre der Verpflichtung zum Transzendieren.

V Die Leere, die Fülle. Yves Klein

Auch in der Malerei von Yves Klein (1928-1962) steht die Farbe im Mittelpunkt. Doch wiewohl in seinen monochromen Bildern die Bedeckung der Bildfläche mit Farbe noch weiter geführt scheint als in Rainers Übermalungen, dient Kleins Malerei nicht der Verhüllung, sondern fast genau deren Gegenteil: der Öffnung einer unbegrenzten Weite. Deshalb teilen seine Werke oft ihre Farbe mit dem wolkenlosen Himmel: ›Als junger Mann bin ich hingegangen und habe meinen Namen auf den Rücken des Himmels geschrieben ... Ich monochromisierte meine Leinwände mit leidenschaftlichem Eifer; daraufhin trat das allmächtige Blau hervor und herrscht noch und für immer.‹²¹ Das Blau des Himmels fasziniert durch seine grenzenlose Weite, das von keinerlei punktuellen Materialisationen skandiert wird, sondern sich darin erfüllt, endlose Leere zu sein. ›So habe ich die Bekanntschaft der Leere gemacht, der tiefen Leere, der blauen Tiefe.‹²²

Solche Sätze lassen das sehnsüchtige Streben nach unbedingter Überschreitung vermuten, nach absoluter Überwindung aller partikularen Wirklichkeiten, um zu einer anderen Welt zu gelangen, in der der dies-

21 Zitiert nach: Katalog: *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, a.a.O., S. 253.

22 Ebd.

Arnulf Rainer

Kreuzübermalung – Fingermalerei, 1987

seitige Widerspruch von Unendlichkeit und Einheit schlechthin aufgehoben ist. Was *Transzendieren* heißt, scheint sich in Kleins monochromer Malerei in größter Reinheit zu präsentieren.

Bei näherer Betrachtung jedoch wird deutlich, daß seine Malerei alles andere als das Dokument einer solch popularisierten Romantik ist. Kleins eigener Berufung auf das *Leere* steht seine Mitwirkung in der Gruppe der *Nouveaux Realistes* gegenüber, deren Mitglieder die Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten für die gesellschaftlich vermittelte Beziehung des Menschen zu den Dingen seiner Welt verband. ›Die gesamte soziologische Wirklichkeit, das Gemeingut menschlicher Aktivität, die große Vielfalt unserer gesellschaftlichen Beziehungen, des Handelns in der Gesellschaft, ist geladen, zur Beurteilung zu erscheinen‹, heißt es im ersten Manifest dieser Gruppe.²³ Während Jean Tinguely seine bizarren, mit sich selbst beschäftigten Maschinen baute und Arman Gegenstände des Alltags in Glaskästen zu Bildern aufhäufte, arbeitete Klein mit ähnlichen Zielen an der Entwicklung seiner monochromen Malerei.

Die Leere der monochromen Fläche ist in Wahrheit die Versammlung aller materiellen Gegenstände der Welt in der Aufmerksamkeit des Menschen; *Leere* wird zum Inbegriff für die bis an die äußersten Grenze reichende Fülle und Konzentration der Wirklichkeit in der menschlichen Empfindung, deren Aufmerksamkeit für die Dinge der Welt durch diesen wechselseitigen Austausch zwischen Fülle und Leere zu ihrer reinsten Form geführt werden soll. ›Mein Ziel war, der Öffentlichkeit eine Möglichkeit der Illumination der malerischen Farbsubstanz an sich zu zeigen, die bewirkt, daß jeder Zustand physischer Dinge, Stein, Fels, Flaschen, Wolken durch die Durchtränkung ein Vehikel für die menschliche Sensibilität des Betrachters in der grenzenlosen kosmischen Sensibilität aller Dinge werden kann.‹²⁴

Daraus erwächst keine Kunst des reinen Geistes, der sich über alles Materielle in die absolute Leere erhebt, sondern die Manifestation der auf den höchsten Punkt getriebenen Aufmerksamkeit und Sensibilität für das Diesseitige. Tatsächlich sind Kleins Leinwände ja auch nicht leer wie eine blau grundierte Fläche. Sie weisen Runzeln und Schründe auf, in die das Blau eingezogen ist; zuweilen sind Schwämme auf die Bildfläche appliziert, die sich bis an die Grenzen ihrer Fassungskraft mit der blauen Farbe vollgesogen haben. Die Farbe ist nicht an sich Gegenstand einer Darstellung, sie ist vielmehr das Mittel für die vorweggenommene Realisierung des Ideals einer vollkommenen Durchdringung der Wirklichkeit durch die Sensibilität des Menschen bis hin zur Aufhebung der Grenze zwischen ihm und den Dingen. Will man darin eine Form künstlerischen Transzendierens erkennen, so jedenfalls nicht im Sinne einer Überschreitung der Welt, sondern ganz im Gegenteil: als unentwirrbares Verwobensein in sie. Transzendenz erweist sich in der Immanenz; eine Konstellation, die etwa auch die schöpfungstheologische Frage nach der Beziehung Gottes zu seiner Kreatur und nach seiner Antreffbarkeit in der Welt (Röm 1,19f) berührt. Künstlerisch ist es das Programm eines *Neuen Realismus*: ›Eine direkte Art, die Füße wieder auf die Erde zu

23 Zitiert nach: Katalog: *Westkunst*, Köln 1981, S. 242.

24 Zitiert nach: Katalog: *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, a.a.O., S. 253.

Yves Klein
Monochrome bleu, 1959
IKB 89

setzen ... auf einer Höhe, in der der Mensch, wenn es ihm gelingt, sich wieder in das Reale zu integrieren, es mit seiner eigenen Transzendenz identifiziert, die da ist Emotion, Gefühl und schließlich, immer noch, Poesie.²⁵

VI Naturzusammenhang und Bildgeschehen. Joseph Beuys

Wohl kaum ein europäischer Künstler unseres Jahrhunderts hat unter Theologen so großes Interesse gefunden wie Joseph Beuys (1921-1986). Kaum ein anderer Künstler ist aber auch auf die Vorstellungen und Fragen von Theologen so bereitwillig und geduldig eingegangen. Mehr noch als mit seinen zumeist frühen Werken, in denen Bezüge zur christlichen Ikonographie auftauchen, hat Beuys mit seinen teils eigenständigen, häufiger aber auf theologische Fragen antwortenden Bemerkungen über Jesus Christus und über die christliche Religion im Bereich der Kirche Gehör gefunden. Fast wundert es, daß Beuys nicht von den Kirchen zum Kreis jener zeitgenössischen Künstler gezählt wurde, die regelmäßig mit der Ausstattung von Kirchengebäuden betraut werden. Bei aller Hochschätzung bis hin zur gelegentlichen Vereinnahmung behielten die Vertreter des Christentums doch fast immer eine gewisse Reserve gegenüber seinem Werk.

Unter den Gründen, die für eine solche Zurückhaltung anzuführen sind, ist einer der am meisten von der Sache her begründeten vielleicht die besondere Aufmerksamkeit, die Beuys organischen Strukturen der Natur widmete, die er in einer Art künstlerischer Parallelaktion zu den Naturwissenschaften immer wieder untersucht hat. Wenn sich auch dafür durchaus theologische Motive benennen lassen, so ist dies doch nur eine Seite der christlichen Religion, deren Überhandnehmen die Theologie stets durch die Hervorhebung anderer Motive, wie etwa das der Personalität von Gott und Mensch, zu verhindern trachtet, um dem Gespenst des drohenden Pantheismus zu entgehen. Ohne die Verpflichtung, für die christliche Rechtgläubigkeit Sorge tragen zu müssen, wählte Beuys die Zusammenhänge der Natur zum Gegenstand seiner Arbeit und stößt damit gerade deshalb, weil er im Raum kirchlicher Kunstkritik so hohes Ansehen genießt, dort auch auf eine gewisse Skepsis.

Beuys' künstlerisches Verfahren mag seine Zeichnung *Aus einer Entladung resultierende Masse*²⁶ (Abb. S. 41) verdeutlichen. Der Prozeß des natürlichen Geschehens, auf den der Titel des Blattes sich bezieht, wird in der Zeichnung nicht anhand eines Beispiels dargestellt, vielmehr ist die Zeichnung ein Fall dieses Geschehens selbst, wie eine detailliertere Beschreibung zeigen könnte. Die Zeichnung ist nicht das Ergebnis eines Zugriffs, in dem der Zeichner *vor der Natur* eine bestimmte Erscheinung mit einem bestimmten Begriff identifiziert und diesen Begriff dann wieder in Farbe, Linie und Fläche umsetzt. Die Initiative liegt hier nicht beim reflektierenden Subjekt, sondern beim Gegenstand, der ›sich meldet‹, wie Beuys sagt²⁷, also dem nach Begriffen suchenden Denken zuvorkommt.

Solche Zeichnungen sind möglich unter der Voraussetzung, daß

25 *Zweites Manifest des Nouveau Realisme*, zitiert nach: Katalog: *Westkunst*, a.a.O., S. 247.

26 1961, 22,4 x 33,3 cm, Bleistift und Ölfarbe, Sammlung van der Grinten.

27 ›Der Gegenstand muß sich erst mal gemeldet haben.‹ (Katalog: *Joseph Beuys. Zeichnungen*, München, 2. Aufl. 1980, S. 38).

Joseph Beuys

Ohne Titel, o. J. (um 1963)

Bleistift, Kopierstift, Ölfarbe
auf Schreibpapier

15 x 20 cm

man den Dingen eine eigene Sprache, eine Art Abstrahlung oder Kraftfeld zugesteht, wodurch sie auf den Menschen einwirken und die für Beuys in ihrer organischen Struktur begründet ist. Der Gegenstand wird erkannt nicht durch die Zuordnung seiner Gestalt zu einem Begriff, sondern durch die Erfahrung einer Kraft, die er als Organismus um sich herum verbreitet.

Die Zeichnung ist dann so etwas wie der Niederschlag dieser Erfahrung. Sie ist weder Darstellung des Dinges an sich noch Diagramm innerpsychischer Vorgänge anlässlich der Betrachtung eines Gegenstandes. Vielmehr findet in der Dauer des Zeichnens selbst die Auseinandersetzung von Gegenstand und Subjektivität, zwischen Außen und Innen statt. Die Zeichnung bildet nicht dieses Aufeinandertreffen ab, sondern ist dieses selbst. Das Umherstreifende und mit wechselndem Temperament Umkreisende der Bleistiftlinien macht diesen Prozeß der Begegnung auch für den Betrachter mit Nachdruck anschaulich.

Damit erweitert sich schließlich die Bedeutung des Titels und wird programmatisch: *Aus einer Entladung resultierende Masse* meint zum einen den quasi physikalischen Vorgang, in dem ein Gegenstand Kräfte freisetzt, die eine neue Realität hervorzubringen in der Lage sind. Diese Realität ist aber die Zeichnung selbst, und so meint der Titel auch die Methode des Zeichnens, in dem Kräfte sich materialisieren: Die Zeichnung ist nicht Illustration einer geistigen Idee, sondern Prozeß, der ohne materielles Substrat nicht vorstellbar ist; die Masse resultiert aus der Entladung.

Im Grunde ist dieses künstlerische Verfahren zumindest formal dem der Reliquie und des heiligen Bildes verwandt: Beide stehen nicht stellvertretend für etwas, das selbst nicht da ist, sondern rufen etwas in die Gegenwart; es geht um Präsenz, nicht um Repräsentation. Diese Vergegenwärtigung bringt sich hier wie dort in der Wirksamkeit einer Kraft zur Erfahrung, die an ein materielles Substrat gebunden ist, ohne daß sie im eigentlichen Sinne von einem Künstler *erfunden* wäre.

Trotz dieser bemerkenswerten Verwandtschaft ist Beuys' Zeichnung nicht als Andachtsbild in einer Kirche in Gebrauch. Das liegt einerseits daran, daß es ein Naturgeschehen ist, das sich hier vergegenwärtigt, und nicht Christus oder ein Heiliger, denen der Beter von Angesicht zu Angesicht gegenüber treten kann. Von größerem Gewicht aber scheint die Tatsache, daß innerhalb des katholischen Christentums selbst Reliquien- und Bilderverehrung ins Abseits geraten sind, wo sie sich im Protestantismus bereits seit langem befinden: Daß die allgemein für ausdruckslos gehaltene Materie Träger von Bedeutung sein soll, die sich als wirkmächtige Kraft zur Sprache bringt, scheint angesichts der allgemeinen Dominanz geistiger Bedeutung, wie sie in Worten artikuliert wird, und der Rolle des Wortes in Christologie und Verkündigung nur schwer vorstellbar.

Wollte man die religiösen Bezüge in solchen Werken mit dem Begriff des *Transzendierens* kennzeichnen, so müßte man diesen hier – ähnlich wie bei Yves Klein – fast im Sinne seines Gegenteils verstehen: nicht als Überschreiten alles Irdisch-Materiellen, sondern als Vergegenwärtigung gerade von dessen innersten Ausdrucksqualitäten.

Joseph Beuys

Aus einer Ladung resultierende Masse, 1961

Bleistift und Ölfarbe auf Zeichenpapier

22,4 x 33,3 cm