



„Der religiöse Charme des Kunstwerks liegt darin, dass es durch die Kraft der ästhetischen Erfahrung, die von ihm ausgeht, in jene Unruhe versetzt, die der Versuch der Darstellung des Undarstellbaren mit sich führt. Mit besonderer Energie zeigen diese heilige Unruhe etwa die Nagelbilder von Günther Uecker.“

(Wilhelm Gräß)

Kunst – die ansprechende Sprache der Religion

WILHELM GRÄB

I. Die Transzendierungskraft der Kunst

Die Bilder und Installationen der bildenden Kunst sind Werke der *Kunst*, weil sie auf sich selbst verweisen. Dadurch führen sie in eine gesteigerte Wahrnehmung dessen, was sie zeigen. Sie provozieren die Suche nach sinnhaften Anschlüssen an die Alltagswelt und lösen emotionale Resonanzen aus. Sie korrespondieren mit ihrer Umgebung. Sie verändern den Raum, in dem sie aufgestellt werden. Sie richten diesen auf sich aus und qualifizieren ihn auf spezifische Weise. So produzieren sie eine Fülle von Sinnverweisen und erzeugen eine besondere Atmosphäre.

Bilder und Installationen der Kunst können auch so in einen Raum treten, dass sie scheinbar alle Sinnbezüge zu ihm von sich abweisen. Dann verweigern sie den Anschluss an die verständliche Welt. Dann versetzen sie erst Recht in eine Aufmerksamkeit, die in sich selbst zurückläuft. Dann steigern sie die Konzentration auf die Momente der kontemplativ-sinnlichen Wahrnehmung dessen, was sie zeigen.

Immer sind die Bilder und Installationen der Kunst genau dadurch Werke der *Kunst*, dass sie rein auf sich selbst verweisen und damit die sinnliche Erfahrung, die sie machen lassen, zu einer Sinn erschließenden ästhetischen Erfahrung erweitern. Selbst wenn sie Korrespondenzen zur alltäglichen Wirklichkeit herstellen, konzentrieren sie die Aufmerksamkeit dennoch ganz auf sich und damit auf die ihnen innewohnende performative Kraft. Sie bringen selbst die Wirklichkeit hervor, die sie zur Erscheinung bringen und provozieren zugleich die Deutung von deren Sinn.

Werke der Kunst machen sichtbar. Sie machen sichtbar, was ohne sie überhaupt nicht zu sehen wäre. Sie bringen einer Wirklichkeit hervor, die nicht für anderes da ist, der kein Funktionssinn zukommt, sondern die ihre Bedeutung in sich selbst tragen, deren Sinn in eben der sinnlichen Erfahrung sich erschließt, die sie machen lassen. Das hat der Kunst seit jeher eine geradezu unzertrennliche Beziehung zur Praxis der Religion gegeben. Sie tut dies bis heute. Kunst macht sichtbar, was anders nicht zu sehen ist, ja Kunst macht sichtbar, was ohne sie gar nicht in der Welt wäre – darin liegt das entscheidende Verbindungsglied zur Religion. Die Kunst hat es wie die Praxis der Religion mit der kreativen Kraft einer Sichtbarmachung des Unsichtbaren zu tun.

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

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

Den Gläubigen bringen die Bilder und Installationen der Kunst, sofern sie im religiösen Raum Aufstellung finden, letztendlich jene unsichtbare, transzendente Realität zur Erscheinung, auf die sich die religiösen Vorstellungen richten. Deshalb sind wir, wo es um Kunst im religiösen Raum geht, auch geneigt, zwischen dem ästhetischen Wert und der religiösen Deutung zu unterscheiden. Wir machen diese Unterscheidung gerade weil wir wissen, dass die Kunst sich längst von den normativen Ansprüchen der Religion, was die Bildgehalte wie deren Deutung anbelangt, befreit hat. Gerade in der modernen Situation der harten Unterscheidung zwischen Kunst und Religion können sich jedoch auch neue Bezüge zwischen beiden Sphären aufbauen. Denn es bleibt ja bei der strukturellen Verwandtschaft, wonach es beiden darum zu tun ist, auf kreative Weise sichtbar zu machen, was anders nicht zu sehen ist. Daher können die Bilder und Installationen der Kunst, auch wenn sie keine realistischen Vorstellungen von einer transzendenten, der Erfahrung entzogenen mehr aufbauen (müssen), sie ebenso nicht mehr den Anschluss an die christliche Ikonographie herstellen, kraft ihrer Ästhetik dennoch in religiös auslegungsfähige Transzendenzerfahrungen führen. Genau dieser religiöse Bezug ist und bleibt dann freilich eine Sache ihrer religiösen Deutung, auch wenn er an Momenten der durch das Kunstwerk ausgelösten ästhetischen Erfahrung selbst einen Anhalt hat und vom religiösen Raum gestützt wird.

Die normative Einbindung der Kunst in religiöse Deutungszusammenhänge hat seit Renaissance und Reformation erhebliche Einbrüche erfahren. Genau-

er freilich muss man sagen, dass die Bilder und Installationen der Kunst überhaupt erst durch die mit der Renaissance und der Reformation heraufgeführten kulturellen Transformationen zu Bildern und Installationen der *Kunst* geworden sind.¹ Kunst, d.h. das Gegebensein zweckfreier Gegenstände ästhetischen Erlebens setzt das gelingende Zusammenspiel von sinnlicher Erfahrung und reflektierender Deutung voraus. Wie andere Lebensbereiche, der der Politik oder der Erziehung, der Ökonomie oder des Recht, so ist auch die Kunst in der modernen Kultur in die Selbständigkeit einer nach ästhetischen und nicht religiösen Kriterien sich vollziehenden ästhetischen Praxis entlassen. Danach sind die Bilder und Installationen der Kunst zu sich selbst befreit und von dem Anspruch, im Dienste der Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens oder der kirchlichen Verkündigung zu stehen, grundsätzlich entlastet.

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

Freilich, die religiös deutbaren Transzendenzenerfahrungen, in die zeitgenössische Kunst führt, sind immanente Transzendenzenerfahrungen. Nicht die gegenständlichen Vorstellungen einer transzendenten (Heils-)Wirklichkeit werden veranschaulicht, sondern alltagsweltliche, wiewohl existentiell angehende Erfahrungen der Selbsttranszendenz, des Sich-Entzogenseins, der Weltfremdheit, der Grenzüberschreitung, der Sinnerweiterung und auch der Sinnzerstörung. Aber auch diese immanenten Transendenzen können andere, aus den alltäglichen Funktionszusammenhängen und Verzweckungen des Daseins herausführende Räume bauen und andere, sinnlich affizierende, in die existentielle Sinnreflexions führende, alle Sinne beeindruckende Raumatmosphären schaffen. Diese immanenten Transzendenzenerfahrungen, in die Bilder und Installationen der autonomen Kunst führen, haben oft eine religiöse Aura bei sich. Dann ziehen sie umso leichter auch Motive religiöser Deutungstraditionen auf sich. Die religiöse Deutung wird ihnen dennoch nicht nur von außen zugeschrieben, sofern sie aus der ihnen eigenen performativen Kraft eine für die religiöse Deutung offene ästhetische Erfahrung machen lassen. Über die ästhetische Erfahrung, die das Kunstwerk provoziert, gewinnt dieses die Kraft zur Veranschaulichung des

¹ Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.*

Unanschaulichen. Zieht die ästhetische Erfahrung in der Begegnung mit Kunst die religiöse Deutung auf sich, dann eben, so kann man sagen, liegt das an deren religiöser Aura oder eben auch am religiösen Charme der Kunst.

Die Bilder und Installationen der Kunst setzen sich mit ihrem dezidiert ästhetischen Anspruch auch im religiösen Raum durch. Umgekehrt finden wir Kunst, die im religiösen Raum zur Darstellung kommt, genauso in den Museen und Kunstgalerien. Die Frage nach der Legitimität der Kunst im Raum der Kirche verlagert sich auf die theologiedidaktisch motivierte Frage, ob diese Kunst, die in die Kirche kommt, nicht wenigstens den Anschluss an die ikonographische Tradition des Christentums verlangt. Müssen die Bilder und Installationen der Kunst, wenn sie zu Recht in den Raum der Kirche eintreten, nicht den Bezug auf die traditionelle Bildwelt des christlichen Glaubens erkennen lassen, um an der Aufgabe der Vermittlung der gegenständlich vorgestellten Glaubensgehalte beteiligt zu sein? An dieser Frage scheiden sich immer wieder die Geister. Sie ist aber im Grunde der modernen Situation, in der die Kunst die Entlassung aus religiösen Vorgaben und damit ihre ästhetische Autonomie beansprucht, nicht mehr angemessen. Wird die ästhetische Autonomie der Kunst zugestanden, dann geht es, was deren Verhältnis zur Religion anbelangt, darum, ob sie in ästhetische Erfahrungen führt, die auf begründete Weise, d.h. aufgrund der religiösen Dimension, die dem ästhetisch autonomen Kunstwerk selbst innewohnt, eine religiösen Deutung nahe legen.

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

Eben weil die Bilder und Installationen der Kunst mehr und anderes sichtbar werden lassen, als vor Augen liegt, kann man sagen, dass es ihnen, wie der Religion, um die Darstellung des Undarstellbaren geht. Auffällig in vielen Werken moderner Kunst ist denn auch genau diese Unruhe, sinnlich erfassen zu wollen und gegenständlich zur Darstellung zu bringen, was sich sinnlich nicht erfassen und gegenständlich nicht darstellen lässt: Dazu gehört in erster Linie

unser inneres Erleben und alles, was dieses ausmacht. Der Reflex, den die Welt in unserer Selbstwahrnehmung hat. Die Gefühle, die uns bewegen, die Erschütterungen der Seele, unsere Ängste und unser Vertrauen. Alle diese Emotionen sind von der Art, dass sie uns bewegen und bedrängen, ergreifen und belasten. Aber wir können sie nicht gegenständlich vor uns bringen. So führen sie uns in diese Selbst- und Welttransendenzen, in Erfahrungen des Entzogeneins dessen, was uns in unserem Selbst- und Weltverhältnis unbedingt angeht, uns hält und trägt, aber gleichwohl unserer Verfügungs-, Gestaltungs- und Darstellungsmacht entzogen sind. Deshalb geben sie jener Unruhe Ausdruck, die aus der empfundenen Nötigung zur Darstellung des Undarstellbaren erwächst. Genau diejenigen Bilder und Installationen der Kunst, die diese Unruhe sichtbar machen, gewinnen einen religiösen Charme, auch dann noch, wenn sie keinerlei Anschluss an eine religiös konnotierte Bildformel herstellen.

Und dennoch, der religiöse Gehalt dieser durch die Werke der Kunst provozierten inneren Erfahrung, bleibt eine Frage von deren Deutung. Denn es liegen dieser religiöse Gehalt bzw. der religiöse Charme und damit das religiös Affizierende dieser ästhetisch autonomen Kunst, so gesehen, nicht objektiv vor. Das Religiöse haftet nicht schlicht am Bildgehalt, den das Kunstwerk zeigt, nicht an seinen ikonischen Zeichen, selbst dann nicht, wenn sie religiösen Symboltraditionen zugehören. Es haftet auch nicht am religiösen Raum, nicht an dem Tatbestand, dass dieser religiösen Ritualzwecken dient. Gerade der religiöse Raum hat zwar auf die religiöse Deutung eines Kunstwerks enormen Einfluss, aber er allein trägt sie nicht. Getragen wird die religiöse Deutung eines Kunstwerks von den Resonanzen, die es im Betrachter auslöst, den Gefühlen, die es weckt, den Empfindungen, die es reflektiert, den Gedanken, zu denen es anregt. Wo wir diese zu erfassen und sprachlich zu artikulieren versuchen, vollziehen wir die religiöse Deutung des Kunstwerks unter Einbeziehung der ästhetischen Erfahrung, die es uns machen lässt. Dabei spielt, wie gesagt, der Raum, in dem wir ihm begegnen eine entscheidende Rolle. Auch bringen ikonographische Bezüge zu religiösen Symboltraditionen uns natürlich auf bestimmte Gedanken, die religiös konnotiert sein können. Der religiöse Charme des Kunstwerks aber liegt darin, dass es uns durch die Kraft der ästhetischen Erfahrung, die von ihm ausgeht, in jene existentielle Unruhe versetzt, die der Versuch der Darstellung des Undarstellbaren mit sich führt.

Mit besonderer Energie zeigen diese heilige Unruhe etwa die Nagelbilder von Günther Uecker. Günther Uecker will das selbst so, dass wir die religiöse Dimension dort in seinen Arbeiten erkennen, wo wir in den Vorgang der Selbsttranszendierung hinein geführt werden. Das kann ein religiöser Raum sein – Günther Uecker hat mit seinen Nagelbildern auch den Andachtsraum im Reichstagsgebäude gestaltet.

Ebenso hat er aber auch über den Eingang zu einer große Ausstellung seiner Arbeiten im Martin Gropius Bau in Berlin geschrieben: „Ich bin voll Religion. Und alles, was ich tue, tue ich aus Religion.“² Wie ist das gemeint?

² Vgl. Günther Uecker, Zwanzig Kapitel. Martin-Gropius-Bau-Berlin, 11. März bis 6. Juni 2005.

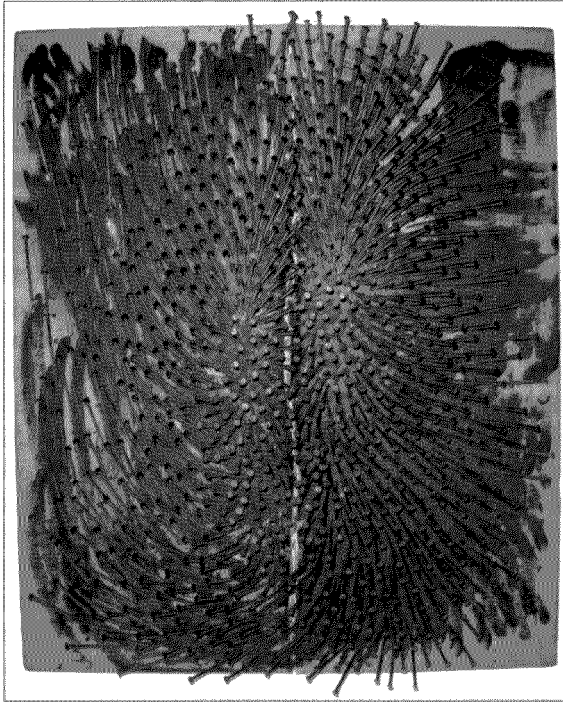


Abb. 6: Günther Uecker, **Der Sturz**, 1986.

„Der Sturz“ heißt eines dieser Nagelbilder von Günther Uecker (Abb. 6). Ein tiefer Riss spaltet eine große Holzplatte in der Mitte entzwei. Zugleich fallen die Nägel nach unten. In mehreren durcheinander wirbelnden Strudeln sind sie in das mit grober Leinwand bespannte, beim Sturz zerrissene Holz ge-

trieben. Die Spuren schwarzer Farbe auf der hellen Leinwand setzen die dynamische Abwärtsbewegung der Nägel fort. Was der Betrachter sieht, ist diese Materialität eines Objektes, die Fülle der Nägelmale, die schwarzen Farbstreifen, die auf der Leinwand erkennbar werden, als wollten sie das Fallen der Nägel aufhalten, einen Widerstand bieten, sie zur Form zwingen. Im Betrachter gestaltet sich dieses Objekt zu einem Bild, das nicht anderes abbildet, sondern den Betrachter durch sich selbst eine Bilderfahrung machen lässt. Er empfindet tiefer nun den Riss, der durch die Welt geht, den Schmerz der gequälten Kreatur, die Provokation einer kreativen Zerstörung.

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

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

Die theologische Kritik an der religiösen Verehrung der Bilder, zu der gerade auch die Reformation des 16. Jahrhunderts viel beigetragen und die die Kunst der Moderne mit auf den Weg gebracht hat, konnte den Bildern ihre ideologische Macht nehmen. Sie hat die Kraft zur kritischen Unterscheidung gestärkt. Sie befreite die Bilder der Kunst zu sich selbst, ließ sie autonom werden.³

Die Bilder und Installationen der modernen Kunst, die nichts als ästhetische Objekte und Inszenierungen sinnlicher Erfahrung sind, können durchaus wieder Motive der ikonographischen Tradition des Christentums aufnehmen – und sie tun das bis heute.⁴ Aber sie tun dies nicht, um an einer sakramentalen Heilswirklichkeit teil zu geben und auch nicht, um die biblische Heilsbotschaft auszurichten. Wenn die Bilder der Kunst auf biblische Motive referieren, dann fragen sie nach der Wahrheit des dort Gemeinten. Dann treiben sie in die Frage hinein, wie Heil, Gelingen, Hoffnung, Trost in dieser verkehrten Welt überhaupt zu finden sind und was wir für deren Verwirklichung tun können.

Georg Baselitz ist einer der zeitgenössischen Maler, der – in dieser verkehrten Welt – nicht nur alle seine Motive auf den Kopf stellt, sondern immer wieder auch auf die ikonographische Tradition des Christentums zurückgreift. Das Bild der Kreuzigung, den „Tanz ums Kreuz“ wie er das Bild nannte, das er ursprünglich für die Evangelische Kirche St. Anna im niedersächsischen Luttrum, in deren Nähe er selbst wohnt, gemalt hat (Abb. 7). Auch dieses Bild steht auf dem Kopf. Eben die Motivumkehr ist für Baselitz der Weg zu einer neuen Bilderfindung. Die eingespielten Bildzusammenhänge, die das Bild als Abbild von etwas anderem, auf das es verweist, erkennen lassen, werden durchbrochen. Die Chance wie auch der Zwang des Wiedererkennens sind dem Betrachter genommen. Verweigert wird ihm auch der perspektivische Blick. Die Farben und Formen verweisen auf sich selbst und bleiben in ihrem Eigencharakter sichtbar. Sie liefern nicht das anschauliche Vehikel für eine schon bekannte Geschichte. Im Spiel der Farben und Formen kann der mit der Geschichte bekannte Betrachter dennoch einen Christus erkennen, ausgespannt in der Vertikalen mit seinem Leib ebenso in der Horizontalen mit seinen weit ausgebreiteten Armen, Himmelsblau und Erdenbraun, den Riss überbrückend, der durch die Welt geht.

³ Vgl. W. Gräß, *Bilderstreit: Die Autonomie der Kunst im Raum der Kirche*, 119-134.

⁴ Vgl. Dorothee Böhm, *Scheinheilig? Religiöse Phänomene in Kunst und Popkultur der Gegenwart*, 99-122.



Abb. 7: Georg Baselitz, Tanz ums Kreuz, 1983.

Die Themen der Religion, die Sehnsucht nach Versöhnung des Getrennten, nach der Verkehrung der verkehrten Welt treiben die heutigen Künstler um. Das zeigt exemplarisch dieses Bild von Baselitz. Gleichwohl ist es als große Störung des frommen Empfindens wahrgenommen worden und musste schließlich auch wieder aus der Kirche in Luttrum entfernt werden.⁵ Der religiöse Charme der Kunst, der eben darin besteht, das konventionelle Realitätsbewusstsein zu verunsichern, und in andere Sichtweisen auf die Welt hineinzuziehen, kann mit dem ästhetischen Charme der Religion, den die aktiven Religionspraktikanten weithin doch eher in der Einstimmung ins Altvertraute suchen, in Konflikt geraten.

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

⁵ Vgl. A. Mertin, Perspektivwechsel. Der Streit um die Kunst in Luttrum, 226-228.

zu einem neuen Glauben. Dann bringen die Bilder der Kunst die Verhältnisse zum Tanzen. „Tanz ums Kreuz“ hat Baselitz seinen Christus genannt.

Es dürfte allerdings einzugestehen sein, dass der ästhetische Charme der Religion, wenn dabei die kirchliche Religionskultur mit ihren liturgischen und homiletischen Inszenierungen gemeint ist, ohnehin nur die traditionellen, auf eingeübte religionsästhetische Schemata verpflichteten Religionspraktikanten affiziert. Weithin ist die Ästhetik der traditionellen Religionskultur eine solche, die sich von den treibenden Kräften der modernen Kunstentwicklung entfernt und vergessen hat, dass die Religion es mit Erfahrungen der Transzendenz zu tun hat, mit dem Unvertrauten, Kontingenten, Verstörenden bzw. dem Geschenk der Rundung, die uns, wenn überhaupt, nur als wunderbares Widerfahrnis zuteilwird.

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

2. Die Kunst und die Transformation der Religionskultur in der Moderne

Im Verhältnis von Kunst und Religion hat sich in der modernen Kultur vieles gewandelt. Mit der neuzeitlichen Wende zum Subjekt geriet aber nicht nur die Kunst in die Zuständigkeit der Individualität der Künstler, ihrer expressiven Kraft und ihrer ästhetischen Kreativität. Es rückte die menschliche Erfahrung auch ins Zentrum der Auffassung von der Religion. Auch der christliche Glaube wurde nun aus seinem individuellen Erfahrungsbezug heraus verstanden, als selbsttätige, kreative Bewältigung von Endlichkeits-, Kontingenz- und Transzendenzerfahrungen. Bereits die frühromantische Bewegung um 1800 entwickelte daraus eine neue Sicht auf das Verhältnis von Kunst und Religion. Kunst, so konnte Schleiermacher, der Begründer moderner Erfahrungstheologie, sagen, verhält sich zur Religion wie die Sprache zum Wissen.⁶ Kunst ist die Weise der sinnlichen Darstellung und Mitteilung des gefühlsbasierten,

⁶ Vgl. F. Schleiermacher, *Ethik 1812/13*, Dort heißt es: Es „verhält sich Kunst zur Religion wie Sprache zum Wissen“ (315).

menschlichen Verhältnisses zur Transzendenz, Darstellung und Mitteilung des religiösen Bewusstseins. Und zu solcher Darstellung und Mitteilung sind alle Menschen auch grundsätzlich fähig. Von daher konnte Schleiermacher behaupten: Alle Menschen besitzen die Fähigkeit zum ästhetisch-künstlerischen Ausdruck ihres religiösen Gefühls. Denn, Kunst ist Selbstmanifestation.⁷

Mit der Wende zum Subjekt wurde der christliche Glaube zu einer Angelegenheit der Individuen, ihrer Erlebniswelten und ihres Gefühlsbewusstseins. Deshalb konnte dann auch die ästhetische Erfahrung und Praxis zur formierenden Kraft in den Kulturen des Religiösen werden. Die objektive, kirchliche Religion verlor gegenüber dem subjektiven religiösen Gefühlsbewusstsein ebenso an Bedeutung wie die Kunst ihren objektiven Werkcharakter und damit ihren Anspruch, sinnliche Erscheinung des Absoluten zu sein, einbüßte. Bestimmte der Werkbegriff in der klassischen Moderne noch die Kunstdebatte, so löste sich in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts der Werkbegriff weitgehend auf. Kunst ist inzwischen nicht mehr allein im großen Kunstwerk da, sondern zeichnet sich mit ihren Installationen und Bildinszenierungen oft höchst wechselbar, aber dann doch mit markanten Unterbrechungen, Verschiebungen und Störungen in die Alltagswelt ein.

Wir haben es heute mit einem enorm erweiterten Kunstbegriff zu tun. Der Kunstbegriff ist nicht mehr am Anspruch orientiert, das sinnliche Erscheinen der Idee der Kunst, des absolut Schönen, herbeizuführen. Der Kunstbegriff weitet sich vielmehr aus auf all diejenigen intentional geformten Weltgehalte, die eine ästhetische Erfahrung und Praxis auszulösen vermögen bzw. zur Gestalt bringen.⁸

In den Kontext dieses erweiterten Kunstbegriffs ist der religiöse Glaube einbezogen. Er bewegt sich nicht mehr allein in den Gebäude der traditionellen kirchlichen Religionskultur und deren ästhetischen Ausdrucksformen. Er lebt jetzt auch in hybriden, auf unbestimmte, spirituelle Transzendenzenerfahrungen sich beziehende Praxen der Lebensdeutung,⁹ in ästhetischen Ausdrucksformen somit auch, die sich aus unterschiedlichen Traditionen und Religionskulturen speisen.¹⁰ Schon seit dem späten 18. Jahrhundert wird die religiöse Praxis in ästhetischen Kategorien beschrieben und in Praxen einer ästhetischen Kultur wiedererkannt, die kaum noch Anschluss an die Kirchen suchte bzw. finden konnte. Schleiermacher explizierte in seiner Kulturphilosophie die Kunst, vorrangig die Poesie und die Musik, dann aber auch die bildende Kunst, als die gegenüber dem Begriff bevorzugte Ausdrucksgestalt der Religion, eben weil sie mit ihren sinnlich-expressiven Ausdrucksqualitäten auch noch die vorsprachlichen Momente der ästhetischen Gefühlserfahrung artikulieren kann.

⁷ Vgl. T. Lehnerer, *Selbstmanifestation ist Kunst*, 409-422.

⁸ Vgl. W. Gräb, *Sinnerfüllung*, 108-118.

⁹ Vgl. W. Gräb, *Spiritualität – die Religion der Individuen*, 31-44.

¹⁰ Vgl. W. Gräb, *Kunst und Religion in der Moderne*, 57-72, sowie ders., *Lebenskulturen von Selbstdeutungen*, 93-107.

In der Praxis individuellen Symbolisierens finden Kunst und Religion unter den Bedingungen der Moderne auf neue Weise zusammen. Nun ist es die autonome Kunst, die die in menschlicher Selbstdeutungspraxis gelebte Religion zur äußeren, erfahrbaren Gestalt finden lässt. Die Transzendenz liegt nicht mehr in einer jenseitigen Welt metaphysischer Gegenstände, sondern scheint in einem Gefühlsbewusstsein auf, in dem Menschen ihres Sich-Entzogen-Seins und damit ihrer Selbsttranszendenz inne werden. Für religiöse Deutungen offen sind die Bilder und Installationen der modernen Kunst deshalb dann, wenn uns die Welt in ihnen entgegenkommt wie eben, wenn sie uns diese zutiefst fraglich machen. Es sind diese religiös sensiblen Resonanzen unseres Selbst- und Welterlebens, die durch die Inszenierungen der Kunst ihre Form und Sprache finden.

Ganz offenkundig braucht die Religion die Kunst auch heute. Denn die Kunst ist es, durch die die Religion ihre Sprache findet und zu expressiver Darstellung kommt. Aber braucht die Kunst auch die Religion? Sie braucht in der modernen Kultur ganz bestimmt nicht mehr die traditionelle, institutionalisierte Religionskultur, nicht die Kirche. Künstler freuen sich zwar, wenn sie eingeladen werden, mit ihrer Kunst einen Kirchenraum mitzugestalten, eben weil sie wissen, dass der religiöse Raum ihrer Kunst Resonanzen verschafft, die sonst sich vielleicht nicht einstellen. Ebenso auffällig ist freilich, dass auch das moderne Museum oft genug die Atmosphären ästhetisch ansprechender Sakralräume entwickelt.

Nicht wenige der Kirche entfremdete Zeitgenossen gewinnen den Sinn für die Religion und die Erfahrungsdimensionen, die sie erschließt, heute eher wieder durch die Kunst als durch die Kirche. Denn die Kunst vermittelt den der Kirche Entfremdeten einen Zugang zu Erfahrungen immanenter Transendenzen. Sie führt in sinnliche Erfahrungen, die im existentiellen Bezug bedeutsam werden, persönlich angehen und zugleich an tief greifende Sinnfragen rühren. Das ist selbstverständlich nicht bei aller Kunst der Fall. Kunst eignet die religiöse Sinndimension besonders dann, wenn sie an die Dunkelheit rührt, die unserem Selbstverhältnis innewohnt, wenn sie jene Transendenzen aufscheinen lässt, die uns von uns selbst trennen und ein stimmiges Selbst- und Weltverhältnis verhindern, aber gerade deshalb das Bedürfnis nach einer Imagination der Einheit der uns zugänglichen Wirklichkeit steigern. Diese religiöse Sinndimension autonomer Kunst kann freilich auch hervortreten, wenn sie in den Raum der Kirche eindringt. Denn dann kommt es zu Konfrontationen zwischen der traditionellen Religionskultur mit ihren Darstellungen der biblischen Trost-Botschaft und den religiösen Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst heutiger Künstler.

Ich möchte hier deshalb noch auf die Arbeit von Thom Barth verweisen, die Andreas Mertin als Kurator der kirchlichen Begleitausstellung zur *documenta 11* unter dem Titel „RED LOOM: 7. Himmel – 8. Stellung“ in und an der Kasseler Martinskirche arrangiert hat¹¹: Wer sich damals der Kirche „näherete,

¹¹ Vgl. Andreas Mertin, Karin Wendt (Hgg.), *Der freie Blick. Künstlerische Interventionen in den religiösen Raum*. Kassel 2002.



Abb. 8: Thom Barth, Red Loom, 2002.

stieß auf ein merkwürdiges Gerüst mit roten Folien, das auf dem Vorplatz der Kirche stand und auf etwa vier bis sechs Meter Höhe direkt an eines der großen Kirchenfenster heranführte (Abb. 8). Wer das Gerüst betrat, stellte fest, dass die roten Folien mit unterschiedlichen Alltagsmotiven bedruckt waren – von Werbefotos über Kunstdrucke bis zu Kalendermotiven. Der Blick von innen nach außen wurde rosarot eingefärbt, zugleich war er durch alltägliche Motive gebrochen bzw. fokussiert. Wer die Treppenstufen auf die zweite Ebene hinaufstieg, bemerkte, dass das Gerüst keineswegs vor dem Kirchenfenster endete, sondern durch es hindurch in das Kircheninnere führte. Eingehüllt in die rote Farbigeit der Folien schwebte er in etwa fünf Meter Höhe über dem Kirchenboden. In der Kirche selbst wurde das Objekt aus der ganz ‚normalen‘ Perspektive eines Besuchers als ein über den Köpfen schwebender roter Keil im Kirchenschiff wahrgenommen.¹²

Diese Installation realisierte physisch den Einbruch der Gegenwartskunst in den alten Kirchenraum. Sie symbolisierte diesen Einbruch zugleich in der Weise, dass sie eben diejenige Kunst, die an diesem Ort der Andacht und des

¹² Ebd. 16.

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

3. Religion und Kunst als Kulturen der Selbstdeutung

In der modernen Kultur stellt der religiöse Gehalt der Kunst eine Deutungszuschreibung dar, die jedoch vom konkreten Erleben, in das die Begegnung mit dem Kunstobjekt führt, nicht getrennt werden darf. Deshalb spielt dann auch der religiöse Raum eine wichtige Rolle, weil er die ästhetische Erfahrung mit dem Kunstwerk leichter in religiöse Deutungsvollzüge hinüberspielen lässt. Die Reflexion über Kunst und ihr Verhältnis zur Religion wird denn auch immer noch am stärksten durch die Begegnung mit Werken der Kunst im Raum der Kirche angestoßen. Aber sie ist eben nicht an den religiösen Raum gebunden.

Seit jeher, schon in den frühesten Kulturen, hat die Religion sich in Symbolen ausgedrückt und mit ihren Ritualen sinnlich erfahrbar zur Darstellung gebracht, sich als Kultur einer auf das Vollkommene ausgreifenden humanen Selbstdeutung gewissermaßen mit den Mitteln der Kunst realisiert. Das hat sich in der modernen Kultur nicht geändert. Die Religion hat in der modernen Kultur lediglich den Kanon ihrer Vorstellungsinhalte verloren. Zu religiösen Deutungen können nun auch ästhetische Erfahrungen veranlassen, die nicht am Ort der Religion, nicht im Kult, nicht in der Kirche, sondern aufgrund der Bildaktivität der autonom gewordenen Kunst selbst und an ihren Ausstellungsorten gemacht werden.

Im Grunde bauen sich heute im Zusammenspiel einer autonomen Kunst mit einer ebenfalls selbständigen, wenngleich auf die Darstellungsmittel der Kunst angewiesenen Religion die Kulturen unserer modernen Selbstdeutung auf. Die ehemals enge Bindung der Kunst an die Kirche und damit an die traditionelle Symbolsprache und Ikonographie des Christentums löst sich auf.

Aber das ist in nicht unerheblichem Maße auch der Religion selbst so gegangen. In der modernen Kultur ist auch die Religion der Menschen weithin nicht mehr kirchlich eingebunden. Sie ist individualisiert und subjektiviert. Sie bildet neue, hybride Formen religiöser Ausdruckskultur aus. Denn sie hat enorme Schwierigkeiten, sich in der Sprache der diskursiven wie auch in der ästhetisch symbolischen Sprache der kirchlichen Religionskultur ausgedrückt zu finden. Kunst und Religion liegen gleichermaßen in der Zuständigkeit der Individuen und den unterschiedlichen Subjektkulturen, die die Moderne ausgebildet hat. Es ist den Menschen weitgehend selbst überlassen, wo sie sich Anregung und Inspiration in den unumgänglichen Fragen des Lebenssinns und der Lebensorientierung suchen. Aber die Menschen bleiben auf der Suche nach Sinn und den Formen, in denen er auf lebensdienliche Weise ausgedrückt und gelebt werden kann. Die Kunst kann solchen religiösen Suchbewegungen Anhalt und Ausdruck geben, einen Zugang vermitteln zu dem uns ansonsten verschlossenen Grund, aus dem heraus wir unser Leben bewusst führen, uns unter Umständen sogar darüber Aufschluss geben, worauf wir in zielbewusster Lebensführung ausgehen, worin sich uns auf gehaltvolle Weise die Lebenszwecke versammeln.

Da wir uns im wissenden Selbstverhältnis zugleich immer auch entzogen sind, brauchen wir symbolische Welten, die Resonanzen in uns erzeugen und auf indirekte Weise in tiefere Selbsteutungen führen.¹³ Ein Spannungsverhältnis zur Kirche, das dieser den Kontakt mit der modernen, autonomen Kunst schwer macht, bleibt damit natürlich. Die Kunst braucht die Kirche nicht. Sie entfaltet sich in ästhetischer Autonomie. Die Kirche aber braucht die Kunst, will sie den Bezug zum wirklichen Leben der Gegenwart und seinen kreativen, kritischen und erneuernden Kräften behalten. Ohne die Kunst der Gegenwart findet die gelebte Religion der Gegenwart keine zukunftssträchtige Form ihrer Darstellung.

Deshalb ist es schade, dass viele zeitgenössische Künstler einen engen Bezug ihrer Kunst zur Religion sehen, aber auf Distanz zur Kirche bleiben. Dass Kirche sich solcher Kunst und solchen Künstlern öffnet, die der Kirche distanziert gegenüber stehen, aber gleichwohl, wie etwa Günther Uecker, sagen, dass sie voll Religion seien, dafür gilt es sich von Seiten der Theologie einzusetzen.

Gerade die Differenzen, Spannungen und Widersprüche, nicht eigentlich zwischen Religion und Kunst, sondern zwischen Kirche und Kunst können die Inszenierung von Gegenwartskunst im Raum der Kirche spannend und interessant machen. Denn auch die moderne, autonome Kunst nimmt immer wieder die Auseinandersetzung mit den traditionellen Bildmotiven des Christentums und seiner Kirchen auf. Sie weiß, dass sie von der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Bild- und Raumprogrammen der konfessionellen Traditionen des Christentums, der östlichen Ikonenfrömmigkeit und der westlichen Bilddidaktik, profitiert. Die Kraft der Kunst, die Kirchenbauten und Kirchenräume auch heute mit zu gestalten, wird lebendig bleiben, wenn die

¹³ Vgl. D. Henrich, Versuch über Kunst und Leben.

Kunst im religiösen Raum Kunst bleiben darf und sie sich nicht für die Verkündigungsaufgabe funktionalisiert und damit kirchlich vereinnahmt sieht.

Literaturverzeichnis:

- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2004.
- Böhm, Dorothee: Scheinheilig? Religiöse Phänomene in Kunst und Popkultur der Gegenwart, in: Böhm, Dorothee, Livings, Frances und Reucher, Andreas, Erscheinungen des Sakralen, Hamburg 2011, 99, 122.
- Gräb, Wilhelm: Bilderstreit: Die Autonomie der Kunst im Raum der Kirche, in: Ders. Sinnfragen. Transformationen des Religiösen in der modernen Kultur, Gütersloh 2006, 119-134.
- Kunst und Religion in der Moderne. Thesen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung, in: Jörg Herrmann, Andreas Mertin, Evelin Valtink (Hg.), Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998, 57-72.
 - Lebenskulturen von Selbstdeutungen. Religion und Kunst, in: Ders.: Sinnfragen. Transformationen des Religiösen in der modernen Kultur, Gütersloh 2006, 93-107.
 - Sinnerfüllung. Ästhetische Erfahrung und Religion, in: dersb. Sinnfragen. Transformationen des Religiösen in der modernen Kultur, Gütersloh 2006, 108-118.
 - Spiritualität – die Religion der Individuen, in: Ders., Charbonnier, Lars, Individualisierung – Spiritualität – Religion. Transformationsprozesse auf dem religiösen Feld in interdisziplinärer Perspektive, Berlin 2008, 31-44.
- Henrich, Dieter: Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst, München /Wien 2001.
- Lehnerer, Thomas: Selbstmanifestation ist Kunst. Überlegungen zu den systematischen Grundlagen der Kunsttheorie Schleiermachers, in: Selge, Kurt-Victor (Hg.): Internationaler Schleiermacher-Kongress 1984, Berlin/New York 1985, 409-422.
- Mertin, Andreas: Perspektivwechsel. Der Streit um die Kunst in Luttrum, in: Kunst und Kirche, 4/94, 226-228.
- Mertin, Andreas/Wendt, Karin (Hg.): Der freie Blick. Künstlerische Interventionen in den religiösen Raum. Kassel 2002.
- Schleiermacher, Friedrich: Ethik 1812/13, in: Ders., Werke. – Auswahl in vier Bänden, hg. v. Otto Braun u. Johannes Bauer, Neudruck der 2. Aufl. 1927, Aalen 1967.
- Hofmann, Werner: „Abtötung des Fleisches“. Arnulf Rainers produktive Destruktion, in: Jörg Herrmann, Andreas Mertin, Evelin Valtink (Hg.), Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998, 271-228.