

*Herbert Schade SJ*

## Bilderstreit der Gegenwart

Anthropologische Strukturen moderner Kunst und Religiosität

Der religiöse Mensch der Vergangenheit bevorzugte in besonderer Weise das Bilddenken und brachte so eine sakrale Kunst von überragender Bedeutung hervor. Der moderne Mensch kultivierte demgegenüber in einem bis dahin nicht gekannten Maß das Experiment, die Erfahrung, und schuf so eine einzigartige Naturwissenschaft und Technologie. Während also die Moderne den Energiehaushalt der Welt besonders beachtete und den Nutzwert bevorzugte, gaben die Alten dem Deutungswert den Primat. Die Veränderung in der Wertskala beeinflusste nicht nur die Wirtschaft und Politik, sondern auch die Erkenntnisprozesse. Dem Nutzwert entspricht die Intensivierung eines „technischen Sehens“ (Ernst Buschor). Dieses Erkennen der Welt unter der Rücksicht des Brauchbaren und Praktikablen verstärkte in einem ungeahnten Ausmaß das, was wir Zivilisation nennen. Das Wahr-Nehmen des Bildcharakters der Welt schuf das, was wir Kultur nennen.

Am Beginn dieses Prozesses, den wir in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts setzen können, steht die Veränderung in der Auffassung der Welt. Die Welt wird immer weniger als der Kosmos der Engel und Dämonen aufgefaßt, sondern mehr und mehr als ein Energiereservoir verstanden, das man ausnutzen kann.

Die Loslösung des Menschen aus der Schöpfung und sein Dasein  
im religiös nicht gedeuteten „Vorhandenen“

Die künstlerische Seite dieser Prozesse ist allgemein bekannt. Die Figuren beginnen sich bei Ausgang des 18. Jahrhunderts vom Bildgrund zu lösen. „Goyas Gestalten stehen beziehungslos vor dem Nichts“, konnte Theodor Hetzer feststellen. Der „Marat“ (1793) von J. L. David ist wie durch ein Fallbeil vom Hintergrund getrennt. Der „Mönch am Meer“ (1808) von C. D. Friedrich versinkt vor dem unbegrenzten Naturraum. Der Mensch wird nicht mehr vom Kosmos her definiert. Er ist weltlos geworden. Der Kosmos erschien den Alten wie ein von Gott für den Menschen gebauter Palast. Dieser Palast ist zusammengebrochen. Isoliert steht der moderne Mensch vor einem fragwürdig gewordenen leeren Naturraum.

Die philosophische Problematik dieser Situation können wir mit Hegel skizzieren. Hegel stellt fest, daß die Kunst im Geistesleben nicht mehr die Priorität erhält; denn

der Geist wendet sich von der Objektivität in sein Inneres: „Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft . . . Die Kunst in ihren Anfängen läßt noch Mysteriöses, ein geheimnisvolles Ahnen und eine Sehnsucht übrig, weil ihre Gebilde noch ihren vollen Gehalt nicht vollendet für die bildliche Anschauung herausgestellt haben. Ist aber der Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen, es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.“<sup>1</sup>

Die Unterscheidung, die Hegel als wesentlich für das Ende der Kunst ansieht, besteht in der Trennung der Form von der Wirklichkeit oder dem Geheimnis, das die Alten hinter dem Bild sahen. Hegel befragt das Kunstwerk nach seinen formalen Qualitäten und würdigt sie. Er sieht in ihm aber nicht mehr das Bild einer bestimmten, verbindlichen Wirklichkeit. Die Darstellung der Majestas etwa ist nicht mehr das Abbild eines dem Menschen vorgegebenen Urbilds. Vielmehr drückt ihre Gestalt eine Realität aus, die im Innern des Menschen ihren Daseinsgrund besitzt. So kommt es zu dem Bruch, den Walter Benjamin mit den Begriffen „Kultwert“ und „Ausstellungswert“ umschrieben hat. Hegel präzisiert seine Auffassungen weiterhin und umreißt schon die anthropologischen Strukturen der modernen Geisteswissenschaften. Nach der Meinung des Philosophen werden wir „von Gott als solchem zur Andacht der Gemeinde fortschreiten, als zu Gott, wie er im subjektiven Bewußtsein lebendig und präsent ist“<sup>2</sup>. Hier wird ein – wie es scheint – erstes Mal die Idee der sich selbst zelebrierenden Gemeinde deutlich ausgesprochen: In der Gesellschaft und im subjektiven Bewußtsein, nicht im Bild ist Gott.

Ehe wir diese neuen Strukturen weiter betrachten, wollen wir sehen, was aus der Religiosität und aus der Theologie in gewissen Bereichen geworden ist.

### Religiosität als Sentiment und Theologie als Ideologie

Vielleicht kann man die Situation der Religiosität am „Tetschner Altar“ (1808) von C. D. Friedrich verdeutlichen: Auf dem Altarblatt sehen wir auf dem Gipfel eines Felsens stehend ein Kreuz, hinter dem die Sonne sinkt. Der Künstler schildert also nicht mehr die Kreuzigung selbst, sondern ein Denkmal, das in der Natur steht. Um die theo-

<sup>1</sup> Vorlesungen über Ästhetik, ed. Glockner I, 150 f. Vgl. dazu H. Küng, *Menschwerdung Gottes. Eine Einführung in Hegels theologisches Denken als Prolegomena zu einer künftigen Christologie* (Freiburg 1970) 408 (Christus in der Kunst).

<sup>2</sup> Ästhetik I, 124.

logische Bedeutung der Landschaft verständlich zu machen, läßt C. D. Friedrich vom Bildhauer kühn einen Rahmen anfertigen, auf dem fünf Engelsköpfe mit dem Abendstern angebracht sind. „Unten ist in länglicher Füllung das allsehende Auge Gottes, vom heiligen Dreieck eingeschlossen, mit Strahlen umgeben. Kornähren und Weinranken neigen sich zu beiden Seiten gegen das allsehende Auge. Das ist zu deuten auf Leib und Blut dessen, der ans Kreuz geheftet ist.“<sup>3</sup>

Die Theologie, die nicht mehr als integrierender Bestandteil ins Kunstwerk eintritt, wird damit zu einer hinzugedachten und gemachten Erklärung. Das heißt, die Theologie wird „Literatur“ oder Ideologie. Zugleich bemerken wir an diesem Werk die Flucht des Christen ins Denkmal oder in die religiöse Kunst der Vergangenheit. In der von den christlichen Konfessionen verbindlich gemachten Neugotik wird dieser Rückzug der Kirche in die Vergangenheit und ins Monument offiziell. Auch die Nazarener erneuern in der St.-Lukas-Bruderschaft nicht die mittelalterlichen Orden, sondern sie ästhetisieren den Ordensgedanken und bilden einen Kunstverein. Worringer sagte: Sie machen aus der Form Formel und aus dem Wunder System<sup>4</sup>. Auch den zweiten Vorgang, die Umfunktionierung der Kunst und Religiosität ins Sentiment kann man mit C. D. Friedrich belegen: „Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz.“ „... wo Herz und Gemüt erstorben sind, da kann die Kunst nicht wohnen! ... folge unbedingt der Stimme deines Inneren: denn sie ist das Göttliche in uns, und führt uns nicht irre.“<sup>5</sup> Schleiermacher konnte sagen: Religion ist das Gefühl der schlechthinnigen Abhängigkeit.

In der zeitgenössischen Meditationsbewegung hat diese Religiosität aus dem Sentiment weithin einen amorphen Zug erhalten. Oft ist es eine Spiritualität ohne rationale Fundamente oder ein Gefühl mit einer austauschbaren Theologie des Beliebigen. Die letzte intellektuelle Auffangstellung dieser Religiosität bildet die Idee des Humanen.

### Der autonome Mensch als letzte Instanz

Seitdem die moderne Wissenschaft die Überzeugung zu verbreiten suchte, daß die Welt außerhalb des Menschen nicht von Geistern, also von Gott, Göttern oder Engeln besetzt sei, sondern eine „geistlose Objektivität“ (Hegel) darstellt, war der Mensch die letzte Instanz aller geistigen Unternehmungen. Der Mensch erhielt durch diese Vorstellung eine einsame Größe. Als Person und Gesellschaft wurde er zum Idol aller Diskussionen. Es gibt wohl kaum ein Wort in der Geistesgeschichte der Gegenwart, das so strapaziert wird wie die Vokabel Mensch.

<sup>3</sup> H. Uhde-Bernays, Künstlerbriefe über Kunst (Dresden 1957) 375 f.

<sup>4</sup> W. Worringer, Nazarener, in: ders., Fragen und Gegenfragen (München 1956) 131.

<sup>5</sup> H. Ost, Klassizismus und Romantik im Urteil der Zeit, in: Klassizismus und Romantik in Deutschland, hrsg. v. E. Steingräber und K. Kaiser (Nürnberg 1966) 286. Vgl. dazu H. Börsch-Supan und K. W. Jähnig, Caspar David Friedrich (München 1973) Farbtafel 6 mit Kat. 167.

Der Mensch ist nicht nur Inhalt und Ziel einer modernen Wissenschaft, nämlich der Anthropologie, die weithin die alte Philosophie und Theologie zu ersetzen beginnt, der Mensch bildet auch das Motiv der Sozialarbeit und der Politik. „Der Mensch, Maß unserer Politik“, verkündete die Devise eines Parteitags. „Die Kirche muß mehr Mitmenschlichkeit planen“, forderte man auf einer Kirchenbautagung. Zugleich wird die Frage nach dem „Menschenbild“ zu einem Modeproblem, während man die Definition des „Menschen als Bild“ kaum noch zur Kenntnis nimmt. Tatsächlich dürfte wohl Karl Jaspers für die Moderne recht behalten, der sagte: „Was der Mensch sei, ist ontologisch nicht zu fixieren. Der Mensch, sich selbst nicht genug, in keinem Wissen erfaßt, ist sich Chiffre.“<sup>6</sup> Der Mensch ist sich rätselhaft geworden.

Und wie das „Humanum“ und die Vokabel „Mensch“ zum Klischee wurden und wohlfeil verkauft werden, so repräsentieren bei Chirico, Carrà und Jawlensky Marionetten und leere Gesichter den Menschen, „Männer ohne Eigenschaften“ (Musil). Für die zeitgenössische bildende Kunst ist das Bild vom Menschen, das in den großartigen Porträts des 19. Jahrhunderts einen solchen Rang erreichte, sekundär geworden. An seine Stelle sind die „Sachen“ getreten und eine Objektkunst. Die Zeit ist im Futurismus als selbständiges Thema begriffen worden und hat in der Kinetik eine umfassende Bedeutung erlangt. Der Raum, seit dem leeren Naturraum der Romantik in ständiger Bewegung, erhält im kubistischen Raum, in der „Pittura metafisica“ und im „Environnement“ eine autonome Virulenz. Die außermenschlichen Kräfte werden zum Thema der Kunst. Edvard Munch konnte von den „Mächten“ sprechen, die sich kundtun. Dem großen Maler war es wahrscheinlich nicht bewußt, daß er mit dieser Vokabel den klassischen Begriff der orthodoxen Theologie für Engel gebrauchte, nämlich „Dynameis“.

Trotz dieser Entwicklung der Kunst selbst grenzte sich die zeitgenössische Religiosität in die Koordinaten des Personalen und Sozialen ein.

#### Zum personalen Ansatz zeitgenössischer Religiosität

Es gibt kaum eine zeitgenössische Theologie, die nicht das Personale zum Fundament ihrer Betrachtung macht. Seit der „kopernikanischen Wende der Philosophie“, die mit Kant das subjektive Bewußtsein in die Mitte aller Überlegungen stellte, ist der Individualismus uns zum Schicksal geworden. Nur das Innere des Menschen, sein subjektives Bewußtsein, macht demnach Geist erfahrbar. Der moderne Mensch fühlt sich als personaler Geist dem absoluten Geist unmittelbar gegenüber. Sören Kierkegaard erklärte: „Die Subjektivität ist die Wahrheit.“<sup>7</sup> Dieser Individualismus sieht im ethischen Verhalten, nicht im Ästhetischen, gegen das Kierkegaard immer wieder Stellung nimmt, die Rechtfertigung des Daseins. Die Kunst, ihre Gehäuse und ihre Bilder können diese per-

<sup>6</sup> K. Jaspers, Philosophie. Bd. 3 (1932) 187.

<sup>7</sup> W. Ziegenfuß, Philosophen-Lexikon, Bd. 1 (Berlin 1949) 662.

sonale Begegnung des einzelnen mit dem göttlichen Geist nur stören. In ihrem Werk „Das Abendland der Romantik“ schreibt Eugénie de Keyser:

„Der Individualismus, der sich auf allen Gebieten manifestiert, mußte eine grundlegende Wandlung des religiösen Bewußtseins begünstigen. Er findet sich in seiner radikalsten Form bei Kierkegaard, der den ‚Einzelnen‘ in den Mittelpunkt des religiösen Denkens stellt. ‚Der Einzelne ist die Kategorie, durch welche in religiöser Hinsicht, die Zeit, die Geschichte, das Geschlecht hindurch muß‘; er ist ‚die entscheidende Kategorie, und sie wird auch entscheidend werden für die Zukunft des Christentums‘. Hier ist also kein Platz mehr für eine Gemeinschaft oder einen Kult. Die Beziehung zum Jenseits kann sich durch keine räumliche Form mehr, sondern nur noch durch die Sprache ausdrücken . . . Der Glaube Kierkegaards, mag er ihn auch in Gegensatz bringen zur Menge, die die Kirche füllt, sucht keinen äußeren Stützpunkt; er ist deshalb ein Bruch mit der Welt, kein Ruf, und deshalb braucht er weder Bild noch Raum.“<sup>8</sup>

In einer solchen Religiosität wird Gott zum ganz anderen. Die Himmel erzählen nicht mehr die Ehre Gottes. Aus einer unbegreiflichen Welt überantwortet sich der vereinsamte Mensch dem unbegreiflichen Gott. Einen Mittler zu dessen Geheimnis braucht der heroische einzelne nicht mehr. Auch ein Sakrament, ein äußeres Zeichen, das Gnade vermittelt, wird unverständlich oder nur mehr vom Wort her erklärbar. Aber gerade dieser Abbau der religiös gedeuteten Sinnhaftigkeit und die Liquidierung der sogenannten Gehäuse, also des religiös geformten Kirchenbaus, des traditionellen Brauchtums der Kirche und der überlieferten Bildwelt, erschwert das Leben des Christen in unserer Gesellschaft. Wenn die Umwelt säkularisiert wird und der Christ auf die künstlerische Formung und sinnenhafte Prägung seines Lebensraums verzichtet, wird christliche Existenz in unserer Konsumatmosphäre kaum noch realisierbar. Wir brauchen als Menschen schon rein physisch Häuser, „wenn wir weiterleben wollen“<sup>9</sup>. Mehr noch brauchen wir für unser psychisches Dasein einen verbindlich geformten Umraum; denn der Mensch ist kein reiner Geist, der dem geistigen und unbegreiflichen Gott gegenübersteht, sondern ein Sinnenwesen, das ohne einen kultivierten Raum bei unserer psychischen Umweltverschmutzung religiös nicht zu überleben vermag. Die erotische Labilität und die Überschwemmung mit Pornografie hat ihre Ursache nicht so sehr in der mangelnden Moral als im Fehlen einer religiös geprägten Umwelt.

Die von Eugénie de Keyser erwähnte Auffassung, nach der sich die Beziehungen zum Jenseits durch keine räumliche Form mehr, sondern nur noch durch die Sprache ausdrücken vermögen, weil Gott der „ganz andere“ wäre, ist nicht auf Kierkegaard oder die dialektische Theologie beschränkt.

Eine Reihe bedeutender katholischer Theologen vertreten vergleichbare Theorien. Kunst gehört dann allenfalls in den großen Bereich der Pastoral<sup>10</sup>. Sie dient zur Auf-

<sup>8</sup> E. de Keyser, *Das Abendland der Romantik* (Genf 1965) 100.

<sup>9</sup> R. Neutra, *Wenn wir weiterleben wollen. Erfahrungen und Forderungen eines Architekten* (Hamburg 1956).

<sup>10</sup> Vgl. dazu R. Altmann, *Der Kult als äußerste Form der Humanität* (FAZ, 11. 5. 74): „Das Interesse an der dogmatischen Theologie ist im Schwinden begriffen. Demgegenüber das Überwiegen der Pastoraltheologie, überhaupt die Reduktion der theologischen Essenz auf den Charakter eines besondern, ideologisch stimulierenden soziologischen Gewürzes. Der Rest gehört der Psychologie.“

bereitung des Gemüts und vermag das christliche Volk in kirchlicher Stimmung zu halten. In der zeitgenössischen Spiritualität ist denn auch der Subjektivismus weit verbreitet. Die modische Meditationswelle, die das „Nichtdenken“, die „Leere“ und das Beliebige frommer Sentimente propagiert, wird allgemein. Der Kunsthistoriker leidet gelegentlich, wenn eine Reihe von Theologen gerade frühmittelalterliche Bilder zum Anlaß nehmen, um ihre aufmunternden und von keiner Sachkenntnis getrüben Betrachtungen auf den Markt zu werfen.

Tatsächlich vermag ein existentialistischer Individualismus kaum Gesellschaft zu bilden. Das Soziale wird in dieser nostalgischen Atmosphäre autonom und Gesellschaft wird zur Ideologie.

### Das Soziale als Ideologie

Schon Hegel wußte, daß wir „von Gott als solchem zur Andacht der Gemeinde“ fortschreiten werden. Einige Gruppen in den Kirchen haben diesen Gedanken wohl nicht von Hegel selbst übernommen, sondern verhältnismäßig spät durch die Anregungen der großen sozialen Bewegungen zu integrieren gesucht. Lenin forderte lange vor der Revolution für die kommende Kunst „Parteilichkeit“. Und der Politiker wußte, was unter „Parteilichkeit“ und Gesellschaft zu verstehen war. Für Lenin bestand die Gesellschaft, die er zur Norm erhob, in den „Millionen und aber Millionen Werktätigen“<sup>11</sup>. Auch Wilhelm Dilthey sah klar, daß der Begriff der Gesellschaft eine Leerformel war, die erst durch ihre konkrete Bestimmung Bedeutung erhielt. Er beantwortet die Frage jedoch wesentlich anders als Lenin: „Unseren Schriftstellern imponiert bald das romanische Ideal der Vernichtung von Familie und Eigentum zugunsten staatlicher Tyrannei, bald der rückständige skandinavische Kultus des Rechtes der verbandlosen Individualität, bald das barbarische slavische Wühlen in den Partien des Menschen, wo für die Bestie Raum ist. Nur aus den Tiefen des germanischen Wesens kann unseren Dichtern ein der Gegenwart mehr entsprechendes Bewußtsein kommen, was das Leben sei und was die Gesellschaft sein soll.“<sup>12</sup> Beim Lesen dieser Zeilen nehmen wir erschreckt zur Kenntnis, daß der Nationalsozialismus in Deutschland durch eine ähnliche „Soziologie“ vorbereitet wurde wie der Internationalsozialismus. Allerdings ist die Gesellschaft, die von Dilthey normativ gesetzt wurde, nicht die Arbeiterschaft, sondern die germanische Rasse. Beide Begriffe, der einer Rasse wie der einer Klasse, verbleiben weithin im Irrationalen und werden zu manipulierbaren Größen in den Händen der Funktionäre.

Die moderne Religiosität, die mehr und mehr das Praktikable und Soziale in den Vordergrund ihrer Bemühungen rückt, sieht sich vor ähnlichen Problemen und befindet

<sup>11</sup> W. I. Lenin, *Über Kunst und Kultur* (Berlin 1960); vgl. H. Feist, *Prinzipien und Methoden marxistischer Kunstwissenschaft* (Leipzig 1966) 9.

<sup>12</sup> W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, 287; vgl. dazu H. Schade, *Zur Kunsttheorie Wilhelm Dilthey's*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd. 1 (Berlin 1963) 83–132, bes. 103.

sich im Konflikt mit der Tradition der Kirche. So schreibt ein Theologe und Architekturtheoretiker: „Für uns ist die Selbstdarstellung der Gemeinde in ihrem gemeinsamen Bemühen um christliche Lebensverwirklichung als Zeichen viel bedeutungsvoller als die Symbolik des Gebäudes, über die sich schwer reden läßt.“<sup>13</sup> Der Gegensatz zwischen der „Selbstdarstellung der Gemeinde“ und der „Symbolik“ ist nur möglich, wenn diese Gemeinde als lediglich zeitgenössische Gemeinde aufgefaßt wird, das heißt als Kirche ohne ihre Tradition. Die Symbolik, das heißt der künstlerisch gestaltete Glaube, ist hier als fremd und überflüssig erklärt.

Die Gesellschaft oder das „Selbstverständnis der Kirche“ aber sind labile Maßstäbe. Wird das Selbstbewußtsein der Kirche normativ für das Bauen und die Theologie, so muß der Theologe das verkünden, „was ankommt“. Die Bildwelt der Bibel und die Fundamente der Tradition werden zweitrangig. Theologie wird zur Funktion des augenblicklichen Kollektivbewußtseins. Ankommen wird eine Religiosität, wenn sie sich mit den augenblicklich politisch Mächtigen arrangiert und der öffentlichen Meinung entspricht. Bei einer Reihe von Theologen ist denn auch das „publizistische Alibi“ deutlich bemerkbar. Sie arbeiten in einer Art Publikationszwang und stehen unter dem Eindruck des Marktes. Man hat den Eindruck, als wollten sie die Sätze von Julius Meier-Graefe aus dem Jahr 1913 bestätigen: „Das Geschäft gewinnt die Bedeutung einer zündenden Idee, und seine internationale Herrschaft ersetzt die Macht des Christentums.“<sup>14</sup> In diesem „Glaubenskampf“ mit der modernen Häresie des Profitdenkens gibt es also kaum noch Orthodoxe als institutionalisierte Gruppe. In vielen profanen und religiösen Gemeinschaften dominiert das Praktikable und mit ihm das Profitdenken.

Dieser einseitige Bezug aller Vorgänge auf das Bewußtsein der zeitgenössischen Gesellschaft ist nur möglich durch eine neue Art der Wahrnehmung, die gleichfalls aus dem Praktikablen stammt.

### Das „technische Sehen“ und das Ende der Freiheit

Es gibt eine Art der Wahrnehmung, die für unser Leben von großer Wichtigkeit ist, die aber keine Deutung der Welt und des Daseins vermittelt. Diese Weise des Erkennens wird hier mit Ernst Buschor das „technische Sehen“ genannt. Vergleichbar mit einer Kamera ist es ein Sehen mit isolierter und isolierender Optik. Es ist isoliert von

<sup>13</sup> H. Muck, Räume für kirchlichen Dienst (München 1971) 15; dazu S. 14: „Für eine Darstellung von Bewußtsein und Erfahrung der Transzendenz durch gegenwärtiges Bauen fehlt es an Voraussetzungen für eine überzeugende Symbolik und deshalb auch an Verständnis seitens der Baubenutzer.“ „Bestimmte Vollzüge und Aktivitäten der Gemeinde werden als Sinngestalten bedeutungsvoll, denen die Rolle von Heilsbildern zukommt. Kein noch so künstlerisch empfundenes Symbol wirkte so überzeugend wie der Anbau für Räume karitativer Dienste an die Kirche Wien-Vogelweidplatz (Holzmeister 1934) anstelle des ursprünglich geplanten aufwendigen Turmes.“

<sup>14</sup> J. Meier-Graefe, Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst (Berlin 1913) 27 f.

den „Herzkräften“ des Menschen und trennt auch den Ausschnitt der Wahrnehmung aus dem Ganzen der Welt und aus den geistigen Bezugssystemen heraus. Damit wird dieses Sehen auch geschichtslos. Es braucht keine Kategorien, die aus der Vergangenheit stammen, um den Gegenstand einzuordnen. Durch diese Isolation von Geist, Herz und Tradition wird das Sehen wertfrei. Der Vorteil dieser exakten, nicht emotionalen Wahrnehmung ist die Eindeutigkeit<sup>15</sup>.

Durch dieses „technische Sehen“ wird der Gegenstand verfügbar. Die isoliert und technisch gesehene Welt braucht zur Verarbeitung der positiven Daten ein Prinzip, das einwandfrei arbeitet. Dieses Prinzip nennen wir Kausalitätsprinzip. Das kausale Denken, das sich vor allem im naturwissenschaftlich-technischen Bereich bewährt hat, stützt sich auf die Notwendigkeit der Abläufe. Die kausale Verknüpfung, die das Funktionieren unserer Maschinen gewährleistet, kann man nicht dem Belieben aussetzen. Computer und Raketen müssen exakt arbeiten, das heißt, sie dürfen keine Möglichkeit zur Wahl oder Freiheit bieten. Überträgt man diese an sich wertvolle technologische Sehweise und Denkart unkritisch auf den Menschen, so ergibt sich ein Dilemma: Je rationaler die Systeme einer Stadt und eines Staates organisiert sind, um so weniger personale Freiheit bieten sie. Deshalb funktionieren die Apparaturen der totalen Diktaturen am besten.

Es könnte sein, daß eine Leistungs- und Konsumdemokratie, die das Praktikable und Brauchbare bis in die Kirche hinein zur Grundforderung ihres Lebens macht, der sich keiner mehr entziehen kann oder darf, durch ihre technologische Methodik die Freiheit erstickt. Die intensive Organisation, die Bürokratisierung und die Rationalisierung aller Lebensvorgänge wirken wie ein Netz. Massenmedien wie Fernsehen, Zeitung, Film und Rundfunk – die Bewußtseinsindustrie – tun ein übriges, um dem Menschen die Entscheidung abzunehmen. Der wirtschaftliche Druck eines Denkens, das am Gewinn normiert ist, verstärkt die Repression. Der Deutungswert tritt zurück und wird vom Nutzwert erdrückt. Bei einer solchen totalitären Herrschaft des Gebrauchswerts gerät das psychische Gefüge der Gesellschaft in Verwirrung. Fortschritt, wirtschaftlicher Erfolg, technische Leistung und das sogenannte Soziale geraten in Gefahr, inhuman zu werden. Tatsächlich erscheint bei dieser Vorherrschaft des Praktikablen eine Kathedrale mit zweitausend Figuren asozial. Eine Religion, die uns von der Arbeit an unserem hiesigen Dasein mit dem Hinweis auf ein Jenseits ablenkt, wirkt ungesund. Und die Kunst selbst – was kann sie uns nützen – vermag vielleicht der Bildung zu dienen; tatsächlich wird sie zur Dekoration.

Sicher geht es bei diesem Widerstreit zwischen einem Bilddenken und einem „technischen Sehen“ nicht um Alternativen, sondern um Proportionen. Wir haben uns nicht zwischen Tradition oder Sozialarbeit zu entscheiden. Vielmehr sind beide Auffassun-

<sup>15</sup> E. Buschor, Technisches Sehen (Festrede bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München am 28. Oktober 1949) (München 1952). Vgl. dazu H. Daucher, Künstlerisches und rationalisiertes Sehen. Gesetze des Wahrnehmens und Gestaltens (München 1967); E. H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung (Köln 1967).

gen komplementär, das heißt, sie haben einander zu ergänzen. Den anthropologischen Primat behält jedoch die Bilderkenntnis.

In diesem geschichtlichen Augenblick sollte deshalb unser Bemühen darauf ausgerichtet sein, die Überlieferung und das Bilddenken zu erhalten. Denn „unsere Zivilisation glaubt sich von jedem Zwang befreit zu haben: Doch sie tut sich selbst Zwang an durch ihre Bedürfnisse nach rein zweckmäßigen, wertlosen Produkten maschineller und industrieller Art . . . Alles materialistische Denken jedoch ist ein reiner Mechanismus der Ketten. Die Freiheit dagegen liegt in der religiösen Einsicht, und es kann keine intellektuelle Größe ohne tragische und transzendente Lebensauffassung geben.“<sup>16</sup>

Diese kritischen Bemerkungen gegen unseren Zivilisationszwang beschränken sich nicht nur auf Dali oder den Surrealismus. In der modernen Kunst selbst beobachten wir zahlreiche Ansätze, diese Übermacht des Praktikablen zu überwinden.

### Neuentdeckung des Bilddenkens

Es wäre wenig hilfreich, nach Art der Restauration gegen das Praktikable oder gar gegen die Technologie vorzugehen und noch einmal einen gotischen Universalstil zu fordern. Die Schwäche derartiger Unternehmen, die das 19. Jahrhundert propagierte, liegt im Ästhetischen. Die Wiederherstellung der Gotik produzierte eine Erneuerung des Mittelalters als sogenannten Stil, das heißt hier als ästhetisches Phantom. Dagegen scheint es konstruktiver, aufzuzeigen, wie in dem modernen Schaffen Ansätze zu einem verbindlichen Deutungsdenken sichtbar werden. Bei den modernen Künstlern sind derartige Gedanken weit mehr verbreitet, als man zunächst annimmt.

### Die Welt als Mitteilung in der zeitgenössischen Kunst

Die Klage um den verlorenen Stil und um den Untergang der wahren Kunst hört in der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts nicht auf. Man wollte den Naturalismus überwinden und den Grund des künstlerischen Schaffens wiederfinden. „Von Tag zu Tag schrumpft die Kunst, was ihre Achtung vor sich selbst betrifft, zusammen“, schrieb schon Baudelaire; „sie wirft sich vor der äußerlichen Wirklichkeit nieder, und mehr und mehr wird der Maler geneigt, nicht was er träumt, nein, was er sieht zu malen. Und doch: ‚es ist ein Glück, zu träumen‘, und es war ein Ruhm, das, was man träumte, zu gestalten; aber – was sage ich! – Kennt sie es denn wohl noch, dieses Glück?“<sup>17</sup> Die Romantiker suchten deshalb die Geschichte, die Klassizisten die Antike und die Symbolisten das Exotische und Archaische, um den Traum vom wahren Dasein des Men-

<sup>16</sup> S. Dali, *Meine Leidenschaften*. Aufgezeichnet von L. Pauwels (Gütersloh 1969) 118.

<sup>17</sup> Ch. Baudelaire, *Das moderne Publikum und die Photographie: Werke*, Bd. 4 (Minden 1906) 182.

schen wiederzufinden. Schließlich brachen im Expressionismus vulkanartig die Kräfte von innen auf und interpretierten das Vorhandene neu. Unter sein Bild „Der Schrei“ (1893) setzte Edvard Munch die Worte: „Ich hörte das große Geschrei durch die Natur.“ Damit war die leere Welt des Industriezeitalters mit einemmal wieder beseelt und begann zu sprechen.

René Magritte entdeckte das Prinzip der Analogie: „Die Malerei, die es wahrhaft verdient, ‚Kunst der Ähnlichkeit‘ zu heißen, ermöglicht es, malerisch einen Gedanken zu beschreiben, der geeignet ist, sichtbar zu erscheinen. Dieser Gedanke umfaßt ausschließlich die sichtbaren Gegenstände, die die Welt anbietet.“ Aber der Surrealist fährt fort: „Dieser Gedanke schafft Ähnlichkeit, weil er die Gegenstände, die er sieht, in der Ordnung vereinigt, die unmittelbar das Mysterium wachruft.“<sup>18</sup> Magritte erkannte sogar in geradezu biblischer Weise in der Definition des Bildcharakters unserer Gegenstände den Vorgang der Namensgebung wieder: „Ein Gegenstand kommt mit seinem Abbild in Berührung, ein Gegenstand kommt mit seinem Namen in Berührung.“<sup>19</sup>

Die Entdeckung des Bildcharakters der Welt gehört auch zu den wesentlichen Leistungen des „Fotografischen Realismus“. Diese Malerei bemüht sich um eine exakte Erforschung des Vorhandenen. Als Mittel zu dieser von keiner Emotion und Ideologie getrüben Untersuchung benutzte man die Kamera. Aber auch die Aussagen der Fotorealisten über unsere Erkenntnisweise oder unser Sehen kommen zu einem ähnlich elementaren Ergebnis: Das Vorhandene ist wesentlich Mitteilung. So erklärte Howard Kanovitz: „Die Kamera steht am Anfang der Information, das Bild am Ende.“ Robert Cottingham sagte: „Am Ende scheint das Bild die Wirklichkeit widerzuspiegeln. Aber das ist eine Tautologie. Ein erfolgreiches Gemälde muß Realität übertreffen. Das Bild selbst ist die neue Realität.“<sup>20</sup>

Die elementarste Einsicht in den Mitteilungscharakter der Welt aber liefern die Experimente der Pop-Art. So stellten die Bierbüchsen von Jasper Johns und die Coca-Cola-Pläne von Robert Rauschenberg die Konfektionsdinge (ready-made) zur Diskussion. Zunächst ist die Konservenbüchse oder Coca-Cola-Flasche ein Gebrauchsartikel. Hat man das Bier oder die Cola getrunken, wirft man gewöhnlich Büchse und Flasche, das Verpackungsmaterial, weg. Stellt man aber derartige Gegenstände als Kunstwerke aus, so verlieren sie ihren Gebrauchswert. Was bleibt, ist das Konfektionsding als Mitteilung. Die Kunsttheoretiker der Pop-Art sprachen von einer Identitätskrise des Gegenstands<sup>21</sup>: Ist das Ding nur ein Nutzobjekt oder bietet es auch eine Mitteilung?

<sup>18</sup> Katalog „René Magritte“ (Kestner-Gesellschaft Hannover 1969).

<sup>19</sup> In: *La révolution surréaliste* (1929); vgl. dazu P. Sager, *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit* (Köln 1973) 90.

<sup>20</sup> P. Sager a. a. O., *Künstler-Statements*, 234, 227.

<sup>21</sup> L. R. Lippard, *Pop Art* (München 1968) 70; M. Imdahl, *Probleme der Pop-Art*, in: 4. *documenta* (Katalog Kassel 1968) 1, XIV–XVII; H. R. Jauf, *Die nicht mehr schönen Künste* (München 1968) 493, 507 und 10. Diskussion 691.

Diese Frage nach dem Wesen der Objekte ist nicht nur an die Konfektionsartikel gerichtet, sondern betrifft den gesamten Bereich der außermenschlichen Realität. Diese Realität nannte man längst nicht mehr Schöpfung, auch nicht Natur, sondern bezeichnete sie völlig wertfrei als das Vorhandene.

Das Ergebnis der Untersuchungen der Pop-Art ist tatsächlich erstaunlich: Das Vorhandene, dessen Konsumwert die Künstler angeregt hatte, definierte sich als Bild oder Mitteilung. In der Architektur wären die Arbeiten von C. Norberg-Schulz zu erwähnen, der sich um den „Figuralcharakter des Raums“ bemüht<sup>22</sup>. Erschütternd ist ein „Manifest für Architektur“, das im November 1973 erschien (gezeichnet: K. Ackermann, M. Bäcker, W. Belz, A. v. Branca, H. Busso v. Busse, H. Deilmann, W. M. Förderer, R. Gutbrod, H. Kammerer, H. Linde, C. Mutschler und R. Ostertag). Gegen die deprimierenden, häßlichen und gesichtslosen Städte und ihre Rationalisierungsingenieure zur Verhinderung von Architektur fordert man dort ganzheitliches und gestalthaftes Bauen.

Auch in der Kunsttheorie begegnet man – wie schon bei den erwähnten Interpreten der Pop-Art, Alloway und Imdahl, zu bemerken war – ähnlichen Auffassungen.

### Die Welt als Mitteilung in der zeitgenössischen Kunsttheorie

Eigentlich setzte diese Problematik schon mit Beginn der Moderne, das heißt mit der Romantik ein. Denn sobald die Welt im heraufkommenden Industriezeitalter zu einem bloßen Energiereservoir, das man beliebig ausnutzen konnte, degradiert war, brach die Sinnfrage auf. Als Beispiel soll ein Fragment aus den Schriften von Novalis erwähnt werden: „Alles, was wir erfahren, ist eine Mitteilung. So ist die Welt in der Tat eine Mitteilung, Offenbarung des Geistes. Die Zeit ist nicht mehr, wo der Geist Gottes verständlich war. Der Sinn der Welt ist verlorengegangen. Wir sind beim Buchstaben stehengeblieben und haben das Erscheinende über der Erscheinung vergessen.“<sup>23</sup>

Es wäre sicher aufschlußreich, die Ansicht weiterer Dichter, Künstler und Philosophen zu dieser Frage zu hören. Wir wollen jedoch mit einem Beitrag von Martin Buber zum Problem der Kunst diese Betrachtung beenden, weil Buber originär wie Edvard Munch den Mitteilungscharakter des Realen neu erfährt.

Martin Buber geht von einer grundlegenden Einsicht aus: „Auf eine anthropologische Erfassung der Kunst ... dürfen wir nur hoffen, wenn wir der Abhängigkeit des Menschen vom Seienden Rechnung tragen.“<sup>24</sup> Buber begnügt sich also nicht damit, die Kunst vom „Schönen“ oder vom „Machen“ her zu definieren. Auch eine bloß gesellschaftliche Interpretation kommt ihm nicht in den Sinn. Vielmehr erklärt er den umstrittenen Begriff der Kunst aus einem verbindlichen Kontakt mit der Realität. Diese

<sup>22</sup> In dieser Zschr. 189 (1972) 193–202.

<sup>23</sup> Zit. nach A. Rosenberg, *Die christliche Bildmeditation* (München-Planegg 1955) 3.

<sup>24</sup> M. Buber, *Der Mensch und sein Gebild*, in: *Die Neue Rundschau* 66 (1955) 1–16.

Beziehung des Menschen zur Welt erläutert er durch die Geschichte seiner Begegnung mit einem Baum: „Eine uralte Linde stand einst an dem Weg, den ich Mal um Mal gegangen bin. Immer nahm ich sie an, wie sie mir gegeben war, und damit war's genug.“ Da stieg in ihm die Frage nach dem Wesen der Linde auf. Er fragte die Wissenschaft, doch die Botanik sprach von Chlorophyll, Struktur und Dynamik des Baums. Die biochemischen Befunde aber machten aus der lebendigen Gestalt der uralten Linde ein unvorstellbares, unbekanntes X im Sinn der Philosophie Kants. „Aber ich ließ es mir gefallen“, fährt Buber fort, „ich nahm das eigenschaftslos und unheimlich gewordene Ding oder Unding an, das auf mich gewartet hatte, um wieder einmal zur blühenden und duftenden Linde meiner Sinnenwelt zu werden, ich sagte zum entsinnlichten Linden-X, wie Goethe zur sinnenfälligen Rose: ‚Du bist es also‘.“

Nach dieser Erfahrung bringt gerade die Sinneswahrnehmung die verbindliche Beziehung zwischen dem Menschen und der unbegreiflichen Realität, die ihn umgibt, hervor: „Die Wahrnehmung holt aus dem Sein die Welt, die wir brauchen; erst die Schau und von ihr geführt die Kunst dringen über das Brauchen hinaus und machen das Überflüssige zum Notwendigen. Je wahrer, je existentiell zuverlässiger es sich ereignet, um so mehr wandelt sich in allen Bereichen der Sinne die Betrachtung zur Schau. Schau ist figurierende Treue zum Ungekannten, die im Zusammenwirken mit ihm ihr Werk tut. Sie ist Treue nicht zur Erscheinung, sondern zum Sein – dem unzugänglichen, mit dem wir umgehen.“

Mit dieser elementaren Erfahrung, deren Interpretation hier nur skizzenhaft umrissen werden konnte, stellt Martin Buber unter Einbeziehung der modernen Naturwissenschaft und des Kantischen Denkens den anthropologischen Ansatz alter Bilderlehre und der Kunst der Tradition wieder her. Technologie und Naturwissenschaft werden dabei nicht diffamiert, sondern in ihren Bereich verwiesen. Der Mensch und namentlich der Künstler überschreitet die Welt des Gebrauchten um des Gemeinten willen, indem er dessen Gestalthaftigkeit zum vollkommenen Gebilde vollendet; denn in der Vollendung zeigt sich der Ursprung.

„Hier tut sich uns die Vorhalle auf, aus der sich die Pforten der vier Potenzen in die Innenräume der Erkenntnis, der Liebe, der Kunst und des Glaubens öffnen. Sie alle stehen gegen das Fremdwerden der Welt, stehen uns gegen ihre Verfremdung bei.“