

Herbert Schade SJ

Kirche und autonome Kunst

Zur Neubestimmung der Beziehungen zwischen Kirche und Kunst

Es gibt wohl kaum einen Vorgang, der die Beziehungen zwischen Kirche und Kunst so grundlegend neu definiert und bestimmt hat wie die Rede, die von Papst Johannes Paul II. vor den Künstlern und Publizisten im Herkulesaal der Münchener Residenz am 19. November 1980 gehalten wurde¹. So glanzvoll das Ereignis war und so allgemein die Anteilnahme, so wenig ist noch das Bewußtsein der geistigen Prozesse, die man mit dem Festakt verbinden muß, in das Blickfeld der Öffentlichkeit geraten. Es sind vor allem drei Problemkreise, die diese bedeutsame Rede zu bedenken auffordert: Der Begriff einer Autonomie der Kunst – der in diesem Beitrag behandelt werden soll –, das Plädoyer für die Darstellung des Bösen in der Kunst und die Zusammenschau von Kunst und Medien.

Schon die kurzen Hinweise auf einige Problemkreise der Rede machen deutlich, daß der Heilige Vater im Kontext der zeitgenössischen Diskussion steht und sich darum bemüht, aus den festgefahrenen Geleisen der traditionellen kirchlichen Fragestellungen heraus einen Weg ins Offene für Kirche und Kunst heute zu finden. Wir können es auch anders ausdrücken: Der Festakt im Herkulesaal in München bildete den Höhepunkt der Initiativen zu diesem Thema, die der Präsident des Zentralkomitees der deutschen Katholiken, Hans Maier, seit der Tagung in Bad Godesberg unternommen hat, um diese ebenso schwierigen wie lebenswichtigen Prozesse in der Öffentlichkeit neu zu reflektieren². Sicher war diese Initiative nicht der einzige Versuch in der Bundesrepublik, das ästhetische Problem ins Bewußtsein zu rücken. Sein Bemühen besaß aber gleichsam offiziellen kirchlichen Charakter, wenn es auch nicht von der Amtskirche ausging.

Begleitet war dieses Bemühen von der Kleinarbeit der Kunstzeitschriften, von denen hier besonders „Das Münster“ und „Kunst und Kirche“ genannt werden sollen. Hans H. Hofstätter, der Chefredakteur des „Münsters“, ist zugleich Direktor des Augustinermuseums in Freiburg und hat den so früh verstorbenen und verdienstreichen Hugo Schnell in der Leitung dieser Zeitschrift abgelöst³. „Das Münster“ verbindet Untersuchungen über die christliche Kunst der Vergangenheit mit Darstellungen über das gestalterische Geschehen im Raum der Kirche der Gegenwart in Spannungseinheit. Ausgleichend und im Streitfall eher vorsichtig vermittelt diese Zeitschrift einen umfassenden Einblick in das kunstgeschichtliche und künstlerische Schaffen heute unter Betonung der kirchlichen Kunst⁴. Günter

Rombold – eher von einem Einsatz für Modernes bewegt – hat mit dem evangelischen Theologen Rainer Volp in der Zeitschrift „Kunst und Kirche“ eine beachtenswerte Gegenposition oder besser Ergänzung zum „Münster“ aufgebaut⁵. Die Arbeiten beider Zeitschriften sind von hohem Wert und werden hier ausdrücklich empfohlen⁶.

Von den Bemühungen der kirchlichen Künstler und vor allem der Kirchenbaumeister, die Auseinandersetzungen zwischen Tradition und Gegenwart zu intensivieren und damit den Boden für die Papstrede zu bereiten, kann hier nicht die Rede sein. Eines scheint jedoch sicher: Es gibt kaum eine kreative Bewegung, die nicht auch im Schaffen kirchlicher Künstler ein Echo fand. Wenn man an die Bemühungen der Zeitschrift „Hochland“ seit Beginn des Jahrhunderts und die Arbeiten der französischen Dominikaner P. Régamey und P. Couturier denkt – um nur diese zu nennen –, dann beruht das seit Jahrzehnten sich wiederholende Reden von dem Desinteresse der Kirche an der modernen Kunst auch auf Unkenntnis.

Diesen von verschiedenartigen und oft widerstreitenden Kräften bestimmten geistigen Aufbruch in der Kunstszene der Kirche finden wir also auch in der wegweisenden Ansprache des Hl. Vaters wieder. Ein wesentlicher Begriff dieser Rede ist das Wort von der Autonomie der Kunst. Gestützt auf ähnliche Formulierungen des Zweiten Vatikanischen Konzils und durch den Hinweis auf die Bindungen an die Schöpfungswirklichkeit wird – das sei gleich anfangs gesagt – dieser Begriff einer autonomen Kunst nicht nur bestätigt, sondern zugleich erheblich eingeschränkt:

„Die Welt ist eine eigenständige Wirklichkeit, sie hat ihre Eigengesetzlichkeit. Davon ist auch die Autonomie der Kultur und mit ihr die der Kunst betroffen. Diese Autonomie ist, recht verstanden, kein Protest gegen Gott oder gegen die Aussagen des christlichen Glaubens; sie ist vielmehr der Ausdruck dessen, daß die Welt Gottes eigene, in die Freiheit entlassene Schöpfung ist, dem Menschen zur Kultur und Verantwortung übergeben und anvertraut.“⁷

Ehe wir die Betrachtung des Textes der Rede fortsetzen, wollen wir uns die bisherigen Äußerungen der Kirche zur Kunst ins Gedächtnis zurückrufen und den Hintergrund der Diskussion vergegenwärtigen.

Zu einigen Anordnungen der Kirche über die Kunst

Die kirchlichen Verlautbarungen zu Fragen der Kunst haben bisher nie von einer Autonomie, von einer Selbstgesetzlichkeit der Kunst gesprochen. So verlangt das Kirchenrecht (Kanon 1279):

„Niemandem soll es gestattet sein, in den Kirchen, auch nicht in den exemten, oder an anderen heiligen Orten irgendein ungewohntes Bild aufzustellen oder aufstellen zu lassen, wenn es nicht vom Ortsordinarius (dem Bischof) genehmigt ist. Der Ordinarius soll keine heiligen Bilder für die öffentliche Verehrung durch die Gläubigen gutheißen, die mit dem bewährten Brauch der Kirche nicht übereinstimmen. Niemals darf der Ordinarius zulassen, daß in Kirchen oder an anderen heiligen Stätten Bilder aufgestellt werden, die falsche Lehren darstellen oder dem gebotenen Anstand und der gebotenen Ehrbarkeit widersprechen oder Ungebildeten Anlaß zu gefährlichem Irrtum bieten.“

Noch deutlicher äußerte sich Papst Pius XI. bei der Eröffnung der Vatikanischen Bibliothek über die „neue Kunst“: „Im übrigen haben wir es schon mehrfach gegenüber Männern der Kunst und kirchlichen Oberhirten ausgesprochen: Unsere Hoffnung, unser brennender Wunsch, unser Wille kann nur der sein, daß das kanonische Gesetz befolgt werde, wie es im Codex Juris Canonici klar formuliert und festgelegt ist, daß nämlich eine solche Kunst in unseren Kirchen nicht zugelassen, noch viel weniger aber aufgefordert werde, sie zu bauen, umzuformen und auszuschnücken.“⁸

Zurückhaltender formulierte Pius XII., doch gebrauchte dieser Papst sogar den belasteten Begriff einer „entarteten Kunst“: „Der Kunst unserer Zeit, die dem Gotteshaus und den heiligen Handlungen in gebührender Schuldigkeit und Ehrerbietung dient, muß unbedingt Freiheit gelassen werden. So kann sie ihre Stimme mit dem wunderbaren Lobgesang vereinen, den die größten Männer durch die Jahrhunderte bereits zum Ruhm des katholischen Glaubens haben ertönen lassen. Wir können jedoch nicht umhin, im Bewußtsein unserer Pflicht die jüngst da und dort geförderten Bilder und Darstellungen zu mißbilligen und abzulehnen, weil sie Entstellungen und Entartungen gesunder Kunst sind. Zuweilen stehen sie auch in offenem Widerspruch zur christlichen Würde, Zurückhaltung und Frömmigkeit und verletzen den wahrhaft religiösen Sinn tief. Derartiges ist von unseren Kirchen unbedingt fernzuhalten und aus ihnen zu verbannen (Kan. 1178).“⁹

Wir brauchen also gar nicht auf die Verordnung des Kardinals Fischer von Köln zurückzuverweisen, der vor dem Ersten Weltkrieg erklärte, daß in seiner Diözese nur der gotische Stil und der Übergangsstil (von Romanik zur Gotik) zugelassen werde, oder an die Attacken gegen die moderne Kunst des späteren Erzbischofs Celso Constantini in der Zeitschrift „Arte cristiana“ zu erinnern, um die starke Zurückhaltung der Kirche gegen die moderne Kunst zu demonstrieren. Tatsächlich war der italienische Futurismus mit Marinettis Manifesten und seinen antihumanen Programmen und dem technologischen Formprinzip seines Menschenbilds alles andere als harmlos. Er erklärt mit die Abwehrhaltung eines Teils des italienischen Klerus. Nach 50 Jahren besuchte als erster Patriarch von Venedig Kardinal Roncalli (später Papst Johannes XXIII.) wieder die Biennale, und das auch nur, weil durch den Sieg der abstrakten Malerei die Invektiven gegen Glaube und Sitte, die man auch auf der Biennale sehen konnte, dem Patriarchen erspart blieben¹⁰.

Vor diesem Hintergrund kirchlicher Kunstpolitik im 20. Jahrhundert erweist sich das Wort von der „Autonomie der Kunst“, das Johannes Paul II. in den Vordergrund setzt, als kühne Neuerung und als eine progressive Öffnung der Kirche zur zeitgenössischen Kunst. Der Begriff der „Eigengesetzlichkeit der Kunst“ ist jedoch in der deutschen Theologie schon vor der Papstrede gebraucht worden. Ein katholischer Theologe, Hans Küng, und ein evangelischer Theologe, Horst Schwebel, mögen dafür als Beispiele dienen.

Die Wirklichkeit des Nichtbeweisbaren und des Nichtwiderlegbaren

In seiner glänzenden Rede zur Eröffnung der 27. Jahrestagung des Deutschen Künstlerbundes am 29. September 1979 in Stuttgart hat *Hans Küng* zu den

umstrittenen Fragen der Kunst Stellung genommen. Wie alle Unternehmungen von Hans Küng war auch seine Auseinandersetzung um die moderne Kunst von dem Bemühen geprägt, die Gegensätze zu versöhnen. Wenn man von seinen Reserven gegen den Futurismus, „die große Leiche im Schrank der gesamten modernen Bewegung“ (W. Benjamin), absieht, hat der Theologe zu Recht die verschiedenartigen Ansätze moderner Kunst positiv herausgestellt und gegeneinander abgegrenzt. Man wird also einem solchen großen Unternehmen seine Anerkennung nicht versagen können. Dabei fällt auf, daß Küng die Problematik der Kunst nahezu unter den gleichen Kategorien wie die Frage der Gotteserkenntnis behandelt¹¹.

Zwei Positionen hält der Theologe dabei fest. Zunächst verteidigt er die „Autonomie“ des Menschen und der Kunst. Ebenso verteidigt er das Grundvertrauen zu einem Ur-Grund und Ur-Ziel.

„Die Autonomie des Menschen – für manche religiös bestimmte Kritiker moderner Kunst noch heute Wurzel allen Übels – wird in unseren Tagen, zumindest im Prinzip, auch von Kirchen und Theologen akzeptiert. Denn spätestens seit jener Zeit, da die Erde aufhörte, Mittelpunkt der Welt zu sein, und zugleich der Mensch lernte, sich selbst als Mittelpunkt der von ihm erbauten Humanwelt zu verstehen, erwies es sich als geschichtliche Notwendigkeit: Wie andere Bereiche – Wissenschaft, Wirtschaft, Politik, Recht, Staat – so mußten auch Kultur und Kunst in des Menschen direkte Verantwortung und Verfügung übernommen und dem direkten Einfluß der Kirchen, der Theologie, der Religion entzogen werden. Die Autonomie der Kunst, wie sie sich schon seit der Renaissance in Praxis und Theorie abzeichnete, erhielt durch Kants ‚Kritik der Urteilkraft‘ vor zweihundert Jahren (1790) ihre philosophisch-kritische Grundlegung. Auch die Kunst wird so seit der revolutionären Wende vom 18. und 19. Jahrhundert immer mehr aus sich selber heraus verstanden, aus eigener immanenter Gesetzlichkeit erklärt und gleichzeitig auch gestaltet – in der Geschichte jener modernen Kunst, die keinen Vergleich mit irgendeiner früheren Epoche der Kunstgeschichte zu scheuen braucht“ (87).

Dieser Standpunkt, der dem Menschen und der Kunst eine uneingeschränkte Selbstgesetzlichkeit zubilligt, wird einem diametral entgegengesetzten „letzten Bezugspunkt für Menschen, für Künstler“ gegenübergestellt, nämlich dem „Grundvertrauen“. Der Künstler, eben noch autonom und dem direkten Einfluß der Religion Rechtens entzogen, soll nun wissen, „daß Welt und Mensch nicht aus dem Nichts kommen, das nichts erklärt, sondern aus jenem Grund der Gründe, der als Ur-Grund auch Ur-Ziel von Mensch und Welt ist“ (92).

Zur Standortbestimmung dieser logisch schwer zu vollziehenden Position soll also Grundvertrauen helfen: „Ich meine vielmehr ein Grundvertrauen, das – ähnlich wie das Kunsturteil, das ja auch Entscheidungscharakter hat – gewiß nicht rationalistisch beweisbar ist, aber auch nicht irrationalistisch unüberprüfbar, jedoch wohl vernünftig verantwortbar. Ein Grundvertrauen zur Wirklichkeit, das wegen der abgründigen Fraglichkeit dieser Wirklichkeit die Kritik ebenso fordert wie die Veränderung der ungerechten gesellschaftlichen Verhältnisse: eine Kunst, die gerade aus dem grundlegenden Ja heraus auch die schäbige, häßliche, verbrauchte, zerstörte Wirklichkeit eindringlich auf hohem künstlerischem Niveau – das selbstverständlich Bedingung ist – vorzustellen vermag“ (91).

Diese Formel „nicht beweisbar, nicht unüberprüfbar, jedoch vernünftig verantwortbar“ wird wiederholt. Hans Küng konstruiert also mit Berufung auf Kant für

die Kunst einen autonomen Bezirk. Dieser autonome Bereich, in dem nichts beweisbar und nichts widerlegbar ist, erscheint ebenso „folgenlos“ wie die „Reservate des interesselosen Wohlgefallens“, in die Immanuel Kant die Kunst hineinemanzipiert hat. So wird das Künstlerische ähnlich wie die Gotteserkenntnis von Künig einer ästhetischen Eigenwelt zugeordnet, die weithin das Kollektivbewußtsein der Gegenwart und besonders ihre Geistesgeschichte bestimmt¹².

Ehe wir die kunstgeschichtliche Situation dieser Problematik beachten, mag die Ansicht eines evangelischen Theologen hier skizziert werden, der lange vor Künig den Begriff einer autonomen Kunst auf seine Weise interpretiert hat.

Zur paradiesisch-eschatologischen Interpretation einer autonomen Kunst

Der evangelische Theologe *Horst Schwebel*, Direktor des Instituts für Kirchenbau in Marburg, hat schon im Jahr 1968 ein Buch „Autonome Kunst im Raum der Kirche“ geschrieben¹³. Die systematischen Untersuchungen des Theologen bemühen sich nachzuweisen, daß die eigentlich autonome Kunst die abstrakte Malerei sei:

„Es geht dieser Kunst nicht um die Veranschaulichung irgendeines Inhalts. Sie überschreitet alles, was sich in Worten noch sagen läßt. Sprachlos weist sie ein in den ungegenständlichen Bildkosmos, möchte sich von allem Welthaften lösen und inmitten unseres Lebens ein ‚optisches Paradies‘ errichten“ (10).

Schwebel geht von Kandinskys Erlebnis vor den Bildern der „Heuhaufen“ Monets aus. Beim Anblick dieser vibrierenden Farbwelt des französischen Impressionisten erkannte der erste abstrakte Maler den Selbstwert von Farbe und Form. Kandinsky nannte diesen Vorgang in seinen theoretischen Schriften die „Klangerfahrung“, das ist jenes Erlebnis, das innerseelische Vorgänge ohne Anleihen von gesehenen Gegenständen unmittelbar in Farbe und Form überträgt. Für seine grundlegende These vom paradiesischen Charakter der abstrakten Malerei zieht Schwebel Werke und Weisungen Franz Marcs, des Freundes von Wassily Kandinsky, mit heran. Obwohl Schwebel der Kunst, etwa bei Chagall, eine exegetische Aufgabe der Bibelinterpretation zuerkennt und damit der gegenständlichen Kunst einen legitimen Platz einräumt (81 f.), kommt er zur Überzeugung:

„Abstrakte Malerei kann zu diesem Fragenkomplex nichts beitragen. In ihr wird bildende Kunst autonom, verzichtet auf alle Auslegungsversuche der biblischen Geschichte, ja sogar jeder Wirklichkeit. Entfernt allem Sagbaren, erschafft sie den autonomen bildnerischen Kosmos, der eschatologisch auslegbar ist“ (82). „Man kann daher nicht von christlicher oder unchristlicher Malerei reden, geschweige denn von sakraler oder profaner... In der gegenstandsfreien Kunst ist die Zeit der Knechtschaft unter der Wirklichkeit endgültig vorbei“ (84). „Das Neue Sein, diese fundamentale christliche Hoffnung, findet gerade dort ihren höchsten Ausdruck, wo alles Wirkliche verschwindet. Das Erleben vorweggenommener Eschatologie kommt in visueller Ekstase zu seiner Klimax“ (85). „Gegenstandsfree Kunst läßt es sich nicht gefallen, als Mittel für irgendwelche Zwecke eingesetzt zu werden. Solche Kunst ist zwecklos, aber gerade in ihrer immanenten Zwecklosigkeit wird ihr

Hinweischarakter offenbar. Sie weist über die Wirklichkeit hinaus auf ein Jenseitiges, Noch-Ausstehendes hin. In visueller Ekstasis gewährt sie Erfüllungsmomente, die im Jetzt das Eschaton erahnen lassen. Sie birgt in sich Neues Sein als Vor-Gestalt, Vor-Schau, Vorwegnahme, Chiffre. – „Denn überraschend, wo wir es nicht erwarten, kann uns Gott begegnen“ (Rudolf Bultmann)“ (87).

Wir haben an anderer Stelle gezeigt, daß sich die brillante Idee der abstrakten Malerei als Inbegriff eines Paradiesischen oder Eschatologischen allein nicht aufrechterhalten läßt¹⁴. Der kunstgeschichtliche Denkmälerbestand zeigt, daß sich auch andere theologische Themen wie etwa Passion und Auferstehung (z. B. bei Manessier oder Bazeine) in der abstrakten Malerei nachweisen lassen. Kandinsky selbst beginnt mit der Abstraktion bei seinem „Allerheiligen-Bild“ und sucht auch nicht die Emanzipierung von der Wirklichkeit, sondern, gestützt auf die Anthroposophie, die Rückbindung der Kunst an den Kosmos¹⁵.

Bemerkenswert ist, daß die Theorien beider Theologen einen Zug auch der Theologie ins Irrationale, bei Schwebel sogar ins Anonyme, besitzen. Wir gehen kaum fehl, wenn wir als Ursprung dieser Tendenzen die moderne Kunst und Kunsttheorie vermuten.

Profile einer autonomen Kunst in der modernen Kunstgeschichte

Es ist ein Zeichen von intellektueller Redlichkeit, daß Hans Küng den preußischen Philosophen Immanuel Kant als Ahnherrn der Idee einer autonomen Kunst direkt beim Namen nennt. Weniger überzeugend ist, daß der Theologe die Position Kants hypostasiert und als unumstößliche Wahrheit nimmt. Erstaunlich ist die Verteidigung dieser kunsttheoretischen Position vor allem deshalb, weil die zeitgenössische Kunst seit mehr als einem halben Jahrhundert die „Reservate des interesselosen Wohlgefallens“ durchbrochen hat und gegen ein kleinbürgerliches Denken, das den Künstler ins ästhetische Abseits der Museen verbannt, sehr bewußt zu Feld zieht. Heute vertritt allen voran Joseph Beuys den religiösen und gesellschaftsverändernden Charakter der „Kunst“ oder besser der „Antikunst“, d. h. einer nichtästhetischen Symbolik. Die Idee einer nicht mehr schönen Kunst wurde seit Jahrzehnten auch von Picasso verteidigt¹⁶. Diese nicht mehr schöne Kunst läßt sich mit dem Begriff Kants von einer „schönen Kunst“ und der „Autonomie der Kunst“ kaum noch vereinen, weil sie gerade das Eindringen von Wirklichkeitsbereichen jenseits der autonomen Künstlerpersönlichkeit dokumentiert. Doch zeigen wir zunächst auf, wie sehr die genannten Theologen mit einem Teil der modernen Kunsttheorie verbunden sind.

Wir können hier keine Geschichte der Kunsttheorie seit Kant entwerfen. Es soll nur festgestellt werden: Zu Beginn unseres Jahrhunderts traten in der offiziellen Kunstlehre, die den Klassizismus propagierte, Risse auf. In seiner berühmten Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ von 1908 unterschied Wilhelm Wor-

ringer zwei anthropologische Grundhaltungen, denen er entsprechende Formentwürfe zuordnete:

„Die alte Kunst (die nach Worringer aus dem „Abstraktionsdrang“ entstand) war ein freudloser Selbsterhaltungstrieb gewesen; nun, da ihr transzendentes Wollen vom wissenschaftlichen Erkenntnisstreben aufgefangen und beruhigt wurde, schied sich das Reich der Kunst vom Reich der Wissenschaft. Und die neue Kunst, die nun entsteht, ist die klassische Kunst. Ihre Färbung ist nicht mehr freudlos wie die alte. Denn sie ist zu einer Luxustätigkeit der Psyche geworden, zu einer von allem Zwang und Zweck befreiten, beglückenden Betätigung unserer bisher gehemmten Kräfte.“ „Kunst ist für uns nichts mehr und nichts weniger als objektivierter Selbstgenuß.“¹⁷

Dieser Definition der Kunst als „Luxustätigkeit der Seele“ und als „objektivierter Selbstgenuß“ entsprach auch der Geniekult eines Lenbach und eines Stuck. In der „Bierfilzmythologie“ eines Böcklin wurde sie zum Inbegriff der alten Burschenherrlichkeit. Inwieweit man heute, gestützt auf die Papstrede, die Ablehnung der überlieferten religiösen Kunst als „Abstraktionsdrang“ und „freudlosen Selbsterhaltungstrieb“ annehmen kann, sei dahingestellt. Der Pseudoklassizismus und seine Theorien stießen auf den Widerstand der Expressionisten und des Wassily Kandinsky. Kandinsky gab schon 1912 bei Piper seine Prolegomena der abstrakten Malerei „Über das Geistige in der Kunst“ heraus, in denen gerade das „Abstrakte“, also das „transzendente Wollen“, als wesentlich verteidigt wurde. Der Klassizismus blieb jedoch bis weit in die 20er Jahre gerade in München die offizielle Kunst und ging fast nahtlos in die NS-Kunst über.

Die Autonomie der Kunst und einen eigenen Individualismus profilierte noch Werner Haftmann, dem wir das Standardwerk der modernen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg verdanken. Der Kunsthistoriker schreibt:

„Und da taucht nun am Rande die Frage nach der sozialen Funktion der modernen Kunst auf. Nach dem Gesagten ist es überflüssig, Forderungen aus dem humanitären, sozialen oder religiösen Bereich an sie heranzutragen. Sie hat in einer Gesellschaft, die wesentlich und Rechtens auf Organisation und Steuerung der Massenimpulse und ihrer Befriedigung aus ist, die verschwiegenen Zonen des Menschen als einzelnen zu verwalten. Moderne Kunst ist wesentlich ‚l'art pour l'homme‘, Kunst für den einzelnen, und dient der Begegnung der einzelnen Menschen mit dem, was er selbst ist in seiner Gegenwart.“¹⁸

Haftmann hatte zwar die These vom normativen Charakter des Klassisch-Klassizistischen aufgegeben. Dagegen hat der verdienstvolle Geschichtsschreiber der modernen Malerei den autonomen Charakter der modernen Kunst und deren Individualismus betont. Dabei muß man über jedes philosophische Bedenken kritisch anmerken, daß eine Reihe der großen Bewegungen der Moderne wie Futurismus, Blauer Reiter, Brücke und Bauhaus sich durchaus nicht nur individualistisch aufgefaßt hat. Der Kantsche Ansatz ist jedoch auch bei Haftmanns Kunsttheorie noch greifbar. Ob die Kirche mit der „Autonomie der Kunst“ die These Haftmanns vom individualistischen Charakter der Kunst, den zweifellos eine Reihe von modernen Malern vertritt, als ihre eigene Ansicht vom Wesen der Kunst anerkennen will?

Eine weitere Übersteigerung der Autonomie der Kunst sei des Interesses halber ergänzt. Jan Leering, ein niederländischer Museumsdirektor, meinte: „Form, in der die Probleme gestellt und gelöst werden, bestimmt den Inhalt, ja ist der Inhalt des Kunstwerks. Damit erfährt das Bezugssystem des Kunstwerks eine tiefgehende Änderung: Es weist das Kunstwerk nicht mehr auf die Elemente jenseits seines Selbst hin, sondern die Kunst ist sich selbst in ihrer eigenen Problematik genug.“¹⁹

Durch diese Theorien waren das Kunstwerk und auch der Künstler völlig in die ästhetischen Gehege eingeschlossen. Was der Künstler macht und wie er es macht, ist richtig, weil er es macht. Allerdings bleibt sein Werk politisch folgenlos. Diese Ideologie ließ sich nicht lange halten.

Der Ausbruch aus den „Reservaten des interesselosen Wohlgefallens“

Schon der Futurismus distanzierte sich von der „schönen Kunst“, die Kant normativ zu machen suchte. Nach Marinettis Manifest wollten die Futuristen nicht einmal die Venus von Milo gelten lassen, sondern erhoben die „Schönheit der Geschwindigkeit“ (von Auto und Lokomotive) zum Gesetz des Schaffens. Sie forderten „die Verachtung des Weibes“ und den „Krieg als Hygiene“. Erstaunlich ist, mit welcher Konsequenz und Verblendung gerade die letzte Forderung der Futuristen von den Regierungen und auch der christlichen Aristokratie Europas im Ersten Weltkrieg realisiert wurde.

Der Dadaismus mit Marcel Duchamp hat dann in diesem ungeheuerlichen Krieg die Konfektionsdinge (ready made) auszustellen versucht. Der Mitdadaist von Duchamp, Hans Richter, interpretiert diese „Dinge“ wohl nicht ganz falsch, wenn er sagt: Diese Kohlenschaufel, Fahrräder und das Urinoir sind Abfuhrmittel gegen eine restlos verlogene Gegenwart²⁰.

Der Surrealismus mit André Breton als Literaten setzt diese antiästhetischen Tendenzen fort. Breton will eine „Kunst“ unter Ausschaltung jeder ästhetischen und moralischen Kontrolle. Ein Spiel der Surrealisten, das man „cadavre exquis“ nannte, bei dem jeder Teilnehmer auf die Seiten eines gefalteten Papiers dem anderen nicht bekannte Zeichen oder Worte setzte, erhebt den Zufall zum Formprinzip der Kunst. Das klassisch gewordene Beispiel dieses Spiels lautet: „Der wundervolle Leichnam wird den neuen Wein trinken.“ Das Eshafte im Freudschen Sinn oder der Trieb ist eine weitere Kraft „jenseits der Malerei“ (Max Ernst), die der Surrealismus kultivierte.

Die zeitgenössischen Bewegungen, ob Pop-Art, Op-Art, Objekt-Art oder die sogenannte „Anti-Kunst“, sind alle nicht mehr mit Kant und seiner Ästhetik zu fassen. Der Bereich der „individuellen Mythologie“, der im Zusammenhang mit der „Befragung der Realität“ auf der Documenta 1972 eine erschütternde Bilanz des Privaten und Pseudomythologischen bot, machte es möglich, daß die Documenta 1977 den alten Kunstwertbegriff praktisch eliminierte. „Kunst ist überflüssig“ stand schon 1972 auf der Stirnseite des Fridericianums in Kassel.

Die Stelle der Kunst sollten die Medien einnehmen, denn die „Privatmythologien“ offenbarten die babylonische Verwirrung des geistigen Bewußtseins der Gegenwart. Man vermochte kaum noch die gegensätzlichen Äußerungen der einzelnen zur Kenntnis zu nehmen. Gegen diesen Zerfall und gegen den pseudoreligiösen Kunstwerkbegriff äußerte sich durchaus verantwortlich Lothar Romain:

„Tatsächlich ist die Kunst insgesamt – und also auch die Malerei – durch eine Inflation von Trivialmythen erst jetzt aus den Tempeln herausgedrängt worden, die sie einmal besetzt hielt... (Dieser Abbau des pseudosakralen Anspruchs der modernen Kunst)... kann und soll zu einer unverstellten Kommunikation führen, weil die künstlerischen Arbeiten (als „Medien“) nicht Totem ihrer Schöpfer sind, sondern Hinweise über sich selbst nur in sich selbst tragen.“²¹

Das Kunstwerk wurde ähnlich den „Medien“ (Rundfunk, Presse, Film, Fernsehen) als „Kommunikationsmodell“ aufgefaßt und sollte als „Denkanstoß“ zum gesellschaftsbildenden Faktor werden. Diese Umprägung der Kunst zum Medium macht auch verständlich, warum der Heilige Vater im Herkulesaal in München die Kunst nicht unter dem Vorzeichen der Liturgie bespricht wie das Zweite Vatikanische Konzil, sondern Künstler und Publizisten zugleich in dem „Zentrum der Massenmedien“ (München) aufsucht²².

Jahre vor den neuen Begriffsprägungen der „documenta 6“ hat Werner Hofmann die Kunst als „Vereinbarungsbegriff“ definiert und dabei auch die Fragwürdigkeit einer Autonomie der Kunst überzeugend aufgezeigt²³: „Ich stelle die These auf, daß die politische Ausbeutung und weltanschauliche Entmündigung der Künste notwendig dort totalen Umfang annehmen muß, wo der Staat über keine maßstabsetzende Kunstlehre verfügt und folglich, stolz auf sein bequemes Gewährenlassen, schlechthin jedwede künstlerische Äußerung nicht nur gelten läßt, sondern als Legitimation seiner Duldsamkeit in das Schaufenster seiner Propaganda stellt.“²⁴

„Überall – im Westen wie im Osten – genießt die Kunst so lange Duldung und sogar öffentliche Exportförderung, als sie sich in den ästhetischen Reservaten des interesselosen Wohlgefallens, der kulinarischen Distraction und der privaten Selbstbefriedigung aufhält... Der Idealist merkt nicht, daß gerade die seit Kant und Schiller immer wieder geforderte Anerkennung der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks zwar viele Mißverständnisse beseitigt, zugleich aber jenem eindimensionalen Denken die Bahn bereitet hat, welches das Kunstwerk in die ästhetische Quarantäne verbannen will. Setzt sich im Osten die Kunstpolitik des Gewährenlassens fort, dann wird sich die dem Dogma des sozialistischen Realismus entronnene Kunst früher oder später dort einkapseln, wo die Kunst der kapitalistischen Welt bereits ihren Platz gefunden hat: im Ausgedinge der Museen, Ausstellungen und Handelsmessen – also in eben jener weltanschaulichen Entmündigung und Folgenlosigkeit, die der Preis der totalen Zugelassenheit ist... Der Künstler darf die Welt beliebig interpretieren, aber nicht verändern. Die Anerkennung der Autonomie der künstlerischen Schöpfung hat also eine fatale prohibitive Kehrseite. Als Wirklichkeit *sui generis* bestimmt, die sich keiner anderen Sphäre ein- oder unterordnen läßt, wird das Kunstwerk zwangsläufig musealisiert und von der tatsächlichen Veränderung der Wirklichkeit ausgeschlossen.“²⁵

Hofmann wendet sich also gegen Äußerungen, die unsere Politiker – des Erfolgs sicher – gern machen, ohne sich der Konsequenzen des Gesagten ganz bewußt zu sein. So erklärte etwa der damalige Bundespräsident Walter Scheel bei der Eröffnung der 25. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in der Paulskirche in Frankfurt: „Wir gehen davon aus, daß die Kunst ein Bereich ist, in den der Staat

nicht hineinzuregieren habe, weil die Freiheit des kreativen Schaffens Ausdruck dessen ist, was wir unter Freiheit überhaupt verstehen.“ Diese zunächst großartige Betonung der Freiheit des Kunstschaffens wirft, wie Hofmann zu Recht sieht, gesellschaftliche, aber auch psychologische Fragen auf.

Zur sozialen und politischen Problematik einer Autonomie der Kunst

Schon auf dem epochemachenden Kongreß „Tendenzwende“ im Jahr 1974 warnte auch Hans Maier als Kultusminister vor der gesellschaftlichen und politischen Problematik einer „autonomen Kunst“:

„Erst der liberale Staat gibt die Kunst frei, ohne ihr noch Aufgaben zu stellen; er trennt finanzielles Mäzenat und künstlerische Direktive. Das bedeutet Freisetzung der Kunst in noch höherem Sinn als an den Fürstenhöfen Europas vom fünfzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert; es bedeutet freilich auch, daß der Staat, über die Freigabe hinaus, ein Verhältnis zum Freigegebenen nicht mehr eingeht. Eröffnet sich dadurch eine unbeschränkte Autonomie der Kunst, so droht andererseits auch, wie bei allen liberalen Freiheiten, die Gefahr von Gruppenmacht und Fremdbestimmung.“²⁶

Tatsächlich brachte die „weltanschauliche Entmündigung und Folgenlosigkeit, die der Preis der totalen Zugelassenheit ist“ (W. Hofmann), nicht nur positive und fortschrittliche Ergebnisse hervor. Vielmehr entstand eine Kunst der „Neuen Beliebigkeit“, die ein führender Galerist anlässlich der 7. Documenta (1982) in Kassel ironisch apostrophierte²⁷. Ein weiteres Problem bildete die Politisierung oder das Aufkommen der „Gruppenmacht“ (H. Maier), die zu beobachten war. In zwei bedeutenden Werken der modernen Kunst wurde die „Gruppe“ thematisch. Da ist zunächst die „Horde“ (1927, Amsterdam, Stedelijk-Museum) von Max Ernst und dann das „Rudel“ oder „Pack“ (Carolín Tisdall, Joseph Beuys, Abb. 312, S. 193). Werner Haftmann gebraucht die Begriffe „Rudel und Rotte“, um auf diese Gruppenbildung hinzuweisen²⁸. Die Begriffsprägung Haftmanns mag hier zu einem Teil folgen, weil sie tatsächlich die gegenwärtige Kunstszene treffsicher zeichnet:

„...wenn ich jetzt die zeitgenössische Kunstumwelt und ihre Protagonisten betrachte – den Mao-look und den Vollbart, das unbeschnittene Haupthaar und das schockfarbene Hemd (also die Anti-Uniform als Uniform), die Festformen und die Formen zwischenmenschlichen Verkehrs als Gruppe, die wechselnden Zusammenrottungen um diese oder jene humanitäre oder politische oder artistische oder formale Idee, die offenbar damit zusammenhängenden Marschbedürfnisse als Rotte –, so finde ich im Gegensatz zum Charakter des lone wolf den unverkennbaren Charakter des Rudels. Dieser Rudelcharakter zieht sich durch alle Ausstellungen in aller Welt und durch alle Kunstdiskussionen in aller Welt. Da gibt es Leitwölfe und Rudel: Rauschenberg oder Roy Lichtenstein und dann das Rudel der Pop-Artisten rund um den Erdball; Vasarely und dann das Rudel der Op-Artisten in aller Welt; Asger Jorn und dann das Cobra-Rudel, die Rudel der Strukturalisten und die der Minimal-Art, die Rudel des nouveau réalisme, von Neo-Dada usw. usw.... Manchmal stutzt ein Rudel – das der Tachisten z. B. – und stiebt nach allen Seiten auseinander. Es hatte sich geirrt. Es hatte einen lone wolf als Leitwolf mißverstanden. Dieser lone wolf hieß Wols.“²⁹

Dieser „Rudelbildung“ – der Ausdruck „Rudel“ (Tiergruppe) von Werner Haftmann ist eigentlich noch intensiver als der Ausdruck „Horde“ (Kriegergruppe) – charakterisiert also die moderne Kunstszene. Es ist zugleich das Phänomen des Überhandnehmens politischer Kräfte, des Sichzusammenrottens in der Kunstszene, das hier angesprochen wurde, und die Gefährdung eines Bereichs, dessen Horizonte Hans Maier zu Recht von einem künstlerischen Dirigismus bedroht sah. Der Begriff der Autonomie scheint jedoch nicht nur den Kampf der Rudel und Rotten und den Dirigismus – also den Vorrang des Politischen – heraufzubeschwören. Er bringt auch psychologische Probleme mit sich.

Zur psychologischen Problematik einer autonomen Kunst

Die Forderung nach der Unabhängigkeit der Kunst von der Theologie und der Emanzipierungsvorgang des künstlerischen Schaffens von der Bevormundung durch Kirche und Religion erscheint zunächst als Befreiungsprozeß schlechthin. Doch bei einer näheren Untersuchung erweisen sich diese vielleicht in einer geschichtlichen Phase notwendigen Entwicklungen nicht als absolut richtig.

Eine Theologie, die das gestalthafte und damit künstlerische Denken und Formen als ihr nicht wesensmäßig ablehnt, wird im Rational-Rationalistischen untergehen und an einer seelischen Auszehrung sterben. Sie wird gerade ihr Eigenstes, das ist die Fleisch- und Menschwerdung, aufgeben. Eine Kunst, die sich einer Durchformung durch religiöse Einsichten verschließt, wird in Privatmythologien und Gedankenkitsch verenden. Es ist unfasslich, was dem Betrachter einer modernen Ausstellung oft an theologischem und religiösem Gedankenkitsch zugemutet wird. Deshalb konnte Karl Rahner erklären: „Tatsächlich kann die ganze Theologie, ohne nicht auch wesentlich Symboltheologie zu sein, sich gar nicht begreifen.“³⁰ Hans Urs von Balthasar merkte 1960 an, „welche Verarmung aus dem immer stärker werdenden Verzicht auf diesen Blickpunkt (des Künstlerischen) dem christlichen Denken erwachsen ist, der einst die Theologie so machtvoll durchgestaltet hat“³¹.

Wie der Theologe ohne das Künstlerische und Sinnenhafte abstrakt und rationalistisch wird, so gerät der Künstler, der gesellschaftlich isoliert und sich selbst überlassen ist, in Gefahr, seine Autonomie und Kreativität durch Trieb und Rausch zu übersteigern. An einem Wasserspeier von Notre-Dame des Marais, Villefranche-en-Beaujolais (Rhône), wird ein Coitus zwischen Nonne und Bock als Inbegriff der Wollust dargestellt. Die kirchliche Kunst war also nicht prüde. Sie stellte das Erotische jedoch in seiner großen Schöpfungsordnung und im Zusammenhang von Welt und Gesellschaft dar. Als sich das sexuelle Thema im 19. Jahrhundert emanzipierte, hat man zweifellos überängstlich alle erotischen Motive aus der Kirchenkunst eliminiert. Dieser Vorgang ist zum Teil verständlich.

Die Unmenge sexueller Werke, die man seit Jahrzehnten in den Ausstellungen beobachten kann, ist durchaus nicht immer bedeutend. Serienweise gibt es da auch einen erotischen Krampf. Das Problem besteht nicht allein darin, daß diese Werke das Böse oder das Unmoralische kultivieren. Ein Teil der Darstellungen und Vorgänge versucht, das Geschmacklose zu nobilitieren.

Der Gebrauch von Rauschgiften, Meskalin, Kokain und Haschisch hat nicht nur die sogenannte psychedelische Kunst hervorgebracht, sondern viele Künstler korrumpiert und ruiniert. Man zählte bis 1800 ungefähr vier Künstlermorde. Seitdem wächst ihre Zahl. Wer wollte also übersehen, daß heute schizoide Prozesse, Spaltung und Desintegration, eine Trennung von Religion und Kunst unser geistiges Bewußtsein nahezu auflösen? Deshalb mag noch einmal auf die Bild- und Kunsttheorie der Vergangenheit hingewiesen werden.

Theoretische Überlegungen zur Autonomie der Kunst

„Das Bildwerk ist seinem Wesen nach nicht eigenwertig und autonom; erst durch die Verbindung mit der konkreten Realität eines Gegenstandes oder einer Handlung erhält es Sinn und Wirkungskraft.“³² Diese Wesensdefinition im Mittelalter geht auch aus dem Bildbegriff selbst hervor, dem nach alter Auffassung (Johannes Damascenus) drei Elemente eigen sind: 1. Die Ursprungsbeziehung, 2. die Ähnlichkeit, 3. der zeigende oder offenbarende Charakter. Diese Wesenselemente des Bildes, die hier als Eigenheiten der alten Bildtheorie erwähnt werden, sind allgemeingültig; denn das Bild als solches weist auf eine andere Wirklichkeit, nämlich die abgebildete, hin. Das Kunstwerk wird also wesentlich von der Realsphäre des jeweils Abgebildeten mitbestimmt. Was aber der Künstler bildet, ist in der Moderne ihm überlassen. Von hierher hat man geschlossen: Kunst ist das, was der Künstler macht. Kunst wäre dann die Möglichkeit des Menschen zur Selbstdefinition. „Alles ist Kunst. Jeder Mensch ein Künstler“ (J. Beuys).

Diese Auffassungen kämen der Formulierung von W. Hofmann von einer Kunst als „Vereinbarungsbegriff“ nahe. Die Eigengesetzlichkeit des Bildwerks bestände dann gerade darin, daß es nicht autonom ist, sondern durch die jeweilige Realität wesentlich bestimmt wird. Nahezu alle Realitätssphären und Ideologien lassen sich in künstlerisch qualitätvoller Weise darstellen. Das wissen wir nicht nur aus der alten Kunstgeschichte, die großartige Werke von Göttern und problematische Dämonen überzeugend darstellte, sondern auch von modernen Arbeiten, in denen nationalistische und sozialistische Programme bis hin zur erkenntnistheoretischen Problematik der Documenta 6 und sehr viele fragwürdige Ideologien ins Bild gesetzt werden. Das Bild ist, wenn es keine Bindung an Schöpfung und Seelengrund kennt, verfügbar. So wurde in der Moderne auch die Kunst oder ein Stil zum Mittel. Jacques-Louis David, der Revolutionsmaler, hat nicht nur den „Schwur der

Horatier“ (1784), sondern wenig später „Die Krönung Napoleons“ gemalt. 1925 schrieb deshalb Lissitzkij aus Moskau: „Man versucht von oben eine revolutionäre Kunst zu schaffen. Der Staat hat immer einen David gehabt, der nach Bedarf heute den (Schwur der Horatier) und morgen die (Krönung Napoleons) malt. Nur: heute fehlt der David.“³³

Leider fehlt der David weder im Sozialismus noch in der Bundesrepublik und in der Kirche. Die moderne Gesellschaft treibt den Mißbrauch von Bild und Sprache sehr weit. Der „ästhetische Apparat“ wird auswechselbar. Dabei ist es belanglos, ob sich die Theologen der Neuscholastik oder eines existentialistischen Jargons bedienen, ob die Kirchenkünstler neugotisch oder neukubistisch oder abstrakt malen. Die Bestimmung von Sprache und Bild erfolgt wesentlich durch die Sprache, das heißt die Realität des Gebildeten. Diese Realität aber ist in besonderer Weise die Welt oder Schöpfung. Die Welt als Bild fordert aber nicht nur zur Betrachtung und Unterscheidung, sondern auch zur Entscheidung auf.

„Gottes eigene, in die Freiheit entlassene Schöpfung“ als Norm

Die Welt oder Wirklichkeit, verkürzt ausgedrückt die Sache, bildet tatsächlich für jeden Menschen, sei er nun gläubig oder ungläubig, Maß und Prüfstein der Aussagen und Handlungen. Von hierher schränkt auch der Hl. Vater seinen Begriff von der Eigengesetzlichkeit der Kunst erheblich ein, wenn er sagt: Die Autonomie der Kunst „ist vielmehr der Ausdruck dessen, daß die Welt Gottes eigene, in die Freiheit entlassene Schöpfung ist“. Mit anderen Worten: Der autonome Künstler trifft auf die Welt Gottes, die mit der in die Freiheit entlassenen Schöpfung identisch ist.

Dieser Satz von der Schöpfung als Raum der freien Entscheidung des Menschen gehört zu den fundamentalen Einsichten der biblischen und damit auch der christlichen Theologie. Schöpfung ist sinngerecht zugleich als Ort der Verantwortung der Person, das heißt als Mitteilung des Gesetzes und des Bundes oder der Bindung zu verstehen. Schon bei Philo von Alexandrien (1. Jh. n. Chr.) wird von der „Verfassung des Weltalls“ und der Schöpfung als Ursprung der Thora gesprochen.

Vielleicht kann man sagen: Die schicksalhafte Tragödie der modernen Kunstgeschichte besteht darin, daß sich das Kunstwerk aus seiner alten Bindung an den Kosmos oder die Schöpfung herausgelöst hat. Es hat damit seine allgemeingültige Verbindlichkeit verloren. Als „Formenapparat“ wurde das Bildwerk verfügbar. Die Kunst, einst wesentlich religiös, wurde – wie Walter Benjamin sagte – zum Ausstellungsgegenstand und schließlich zur Ware. Während die antike Kunst Ausdruck des Kosmos war und die Gotik ihre Kathedralen als Himmlisches Jerusalem, als Inbegriff der Welt verstand, berufen sich Klassizismus und Neugo-

tik nur mehr auf die ästhetischen Artefakte von dieser Welt und verknüpfen sie mit persönlichen oder gesellschaftlichen Realitäten sekundärer Art. Der Naturalismus und Realismus des beginnenden 19. Jahrhunderts dokumentieren, daß der Künstler deshalb das Sichtbare oder das Wesen der Außenwelt zu definieren sucht. Die Romantik, der Expressionismus und der Surrealismus zeigen, daß der Maler seine eigene Innenwelt neu bestimmen will. Die Documenta 5 machte die „Befragung der Realität“ zum Thema der Ausstellung.

Der Vergleich der Rede des Heiligen Vaters und ihres zentralen Begriffs von der Autonomie der Kunst mit dem Gebrauch dieses Begriffs in der neueren Kunstgeschichte belegt, daß der Papst im Gegensatz dazu den Künstler nicht ins Beliebigste entlassen, sondern ihn und uns alle auf unsere Verantwortung und eine besondere Aufgabe verwiesen hat: Theologie und Kunst sind beide auf ihre Weise in einer großen Aporie, einem Mangel. Das heißt, sie wissen bei allen Leistungen ihrer Vertreter kaum noch das Wesen der Welt zu begreifen. In der Gotteswissenschaft und Kunst drängt sich in vergleichbarer Weise das erkenntnistheoretische Problem auf: Die Welt, das Symbol, in dem die Menschen allein kommunizieren können, ist fragwürdig geworden. Wissenschaft und Kunst sind deshalb mehr denn je aufeinander angewiesen, dieses fundamentale „Kommunikationsmodell“, nämlich die Welt als Mitteilung und „Mediengrammatik“ zu definieren.

Der Künstler als „Träger der Welt“

Im Jahr 1936 malte Max Beckmann sein „Selbstbildnis mit Glaskugel“. Von diesem Selbstporträt schreibt Günter Busch: „Er hat eine Glaskugel zur Hand genommen und hält sie bedeutsam und feierlich vor der Brust wie die Heiligen von einst ihre Attribute des Leidens und der Erkenntnis. Ein Magier und ein Bajazzo ist er, der aus der Glaskugel die Zukunft liest, der aus unheimlich umschatteten Augen sich auch dem Furchtbaren gegenüber sieht.“³⁴ Mehr noch scheint Beckmanns Bild die Situation des modernen Menschen zu charakterisieren, von der der Philosoph Arthur Schopenhauer, der dem Maler so nahestand, erklärte: „Dasjenige, was Alles erkennt und von keinem erkannt wird, ist das Subjekt. Es ist sonach der Träger der Welt.“³⁵ Das „Selbstbildnis mit der Glaskugel“ repräsentiert also den autonomen Künstler, der die eigengesetzliche Welt deutet. Es erinnert aber auch an zwei geheimnisvolle Gestalten der Überlieferung, an den „Apollo Kosmokrator“ und an „Christus Pantokrator“, die beide die Weltkugel tragen.

Max Beckmann, Maler und Metaphysiker zugleich, war noch in der Lage, diese gewaltigen Vorstellungen von Tradition und Gegenwart in einem Bildwerk von Rang zusammenzuschauen. Vielen der zeitgenössischen Künstler scheint jedoch die große Architektur der Welt längst unter den Händen zerbrochen zu sein. Fetzen und Filze, Abfälle und Konfektionsdinge, die Flecken der Tachisten und

Action-Painting und die fahrlässige Fahrigkeit der „neuen Wilden“ haben die Weltvorstellung weithin aufgelöst. Aus dem Autonomen wurde zu einem Teil das Beliebige und aus dem Beliebigen das Belanglose. Bei aller Anerkennung der Bemühungen zeitgenössischer Künstler ist es wenig wahrscheinlich, daß in den Bildwerken der Documenta 7 eine Vision der Welt als Schöpfung erscheinen wird oder daß diese Bilder sogar diaphan werden auf den Herrn der Schöpfung selbst. Dazu ist der Künstler zu sehr von der Gesellschaft, von Staat und Kirche alleingelassen und auf die „Reservate des interesselosen Wohlgefallens“ eingeschränkt. Politisch und „weltanschaulich entmündigt“ (W. Hofmann) mag er sich auf der Karlsau und im Fridericianum von Kassel ungestört tummeln, verbindlich werden die Zeichen, die er setzt, nicht mehr sein. Auch diejenigen, die für des Künstlers Freiheit plädieren, denken gar nicht daran, sich seine Motive und Axiome zu eigen zu machen.

Vielleicht wird sich der Künstler in dieser Isolation wieder nach jenem Dialog zwischen Kirche und Kunst, Theologie und gestalterischem Schaffen sehnen, von dem der Papst spricht. Wenn der moderne Mensch, sei er Theologe oder Künstler, die Bürde noch stärker lasten fühlt, die mit seiner Würde als autonomer Weltträger verbunden ist, könnte es zu einem ähnlichen Dialog zwischen beiden kommen wie in den Nibelungen von Friedrich Hebel. In der brennenden Halle des Schlußbilds der Dichtung sagt dort der Hunnenkönig zu Dietrich von Bern: „Etzel: Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab./Und schleppt die Welt auf Eurem Rücken weiter./Dietrich: Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!“

ANMERKUNGEN

¹ In: Verlautb. des Ap. Stuhls 25 A (Bonn 1980). Zur Papstrede: K. Korn: Braucht Kunst Religion?, in: FAZ, 21. 11. 1980; Podiumsdiskussion in: Hefte der Dt. Ges. f. christl. Kunst, Nr. 2, 2–8.

² Kirche, Wirklichkeit und Kunst, hrsg. v. H. Maier (Mainz 1980). Vgl. dazu H. Schade in dieser Zschr. 197 (1979) 419–423.

³ H. Schnell, Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland (München 1973); Die Wies-Wallfahrtskirche zum gezeißelten Heiland. Ihr Baumeister Dominikus Zimmermann, Leben und Werk (München 1979). Diese Bücher zeigen nicht nur die Arbeitsgebiete von H. Schnell, Barock und moderne christliche Kunst, sondern dokumentieren auch die Entwicklung des Kirchenbaus vom Himmlischen Jerusalem zum Gesellschaftsbau.

⁴ H. H. Hofstätter ist u. a. durch seine Arbeiten über den Jugendstil bekanntgeworden: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei (Köln 1963).

⁵ G. Rombold ist Hrsg. des Werks: Kirchen für die Zukunft bauen (Wien 1969) und u. a. Verf. von: Kunst – Protest und Verheißung. Eine Anthropologie der Kunst (Linz 1976). Dort auch ein Kapitel „Das Ringen der Kunst um Autonomie“ (70f.), das die Befreiung der Künste aus der „Vormundschaft der Religion“ schildert: „Sie (die Kunst) ist autonom, verschreibt sich niemand anderem, auch nicht der Religion... ‚Kirchliche‘ Kunst wird mehr und mehr ein Sonderbereich für zweitrangige Begabungen.“ R. Volp hat bes. über Bild- und Symboltheorie gearbeitet: Das Kunstwerk als Symbol (Gütersloh 1966); Die Schrift der öffentlichen Bilder (Frankfurt 1978); Das Bild als Grundkategorie der Theologie, TRE, Bd. 6 (Berlin 1980) 557–568.

- ⁶ In dieser Zschr. wurden seit 1950 ca. 100 Beiträge über Fragen der Kunst vom kirchlichen Standpunkt aus veröffentlicht.
- ⁷ Die Eigengesetzlichkeit der Kultur wird vom Zweiten Vatikanischen Konzil wohl deshalb betont, um die Übergriffe eines konfessionellen Integralismus abzuwehren. Dagegen heißt „autonome Kunst“ nach allgemeinem Sprachgebrauch: Kunst auch unabhängig von Religion. Dies zur Rechtfertigung dieses Kommentars.
- ⁸ Die Zitate bei A. Henze, *Das christliche Thema in der modernen Malerei* (Heidelberg 1965) 292f. Ähnlich P. Régamey, *Kirche und Kunst im 20. Jahrhundert* (Graz 1954) 409f.; dort auch zahlreiche Äußerungen gegen die moderne Kunst von Männern der Kirche. Kardinal Constantini: „Mit vollem Verständnis haben wir die allgemeinen Proteste gegen eine Art sakraler Kunst, die als eine ausgesprochene, mit großen finanziellen und propagandistischen Mitteln vortrefflich organisierte Offensive gegen die katholische Kirche bezeichnet werden kann, entgegengenommen. Die ikonographische Dokumentation ist schon sehr reich an solchen Produkten, die schlagende Beweise sind für die blasphemischen Absichten ihrer Autoren“ (zit. in: H. Schade, *Gestaltloses Christentum. Perspektiven zum Thema Kirche und Kunst*, Aschaffenburg 1971, 136).
- ⁹ *Instructio de arte sacra*, in: Herder-Korrespondenz 1951/52, 580–582; Kommentar: ebd. 1954/55, 124–126; W. Warnach, *Rom und die moderne Kunst. Das Echo der Instruktion des Heiligen Offiziums*, in: *Wort und Wahrheit* 7 (1952) 927–932.
- ¹⁰ A. Lazzarini, *Johannes XXIII. Das Leben des neuen Papstes* (Freiburg 1958) 116.
- ¹¹ H. Küng, *Kunst und Sinnfrage* (Köln 1980).
- ¹² Ders., *Existiert Gott? Antwort auf die Gottesfrage der Neuzeit* (München 1978).
- ¹³ H. Schwebel, *Autonome Kunst im Raume der Kirche* (Hamburg 1968); *Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart* (Gießen 1980).
- ¹⁴ Vgl. dazu H. Schade, *Gestaltloses Christentum*, a. a. O. 118–120, Anm. 8.
- ¹⁵ S. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting* (Abo 1970); dazu H. Schade, *Wassily Kandinsky. Der „Universale Karfreitag“ und das „Zeitalter des heiligen Geistes“*, in dieser Zschr. 195 (1977) 311–325, bes. 318, 323.
- ¹⁶ Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene der Ästhetischen, hrsg. v. H. R. Jauß (München 1968). Pablo Picasso: „Akademischer Unterricht in ‚Schönheit‘ ist Schwindel. Wir sind beschwindelt worden, und zwar so gut beschwindelt worden, daß wir kaum noch einen Hauch der Wahrheit wiederfinden können“ (zit. in: H. Schade, *Von Pablo Picasso zu Joseph Beuys*, in dieser Zschr. 198, 1980, 797).
- ¹⁷ W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (München 1959) 182, 179.
- ¹⁸ W. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert* (München 1955) 31.
- ¹⁹ Katalog „documenta 6“, Bd. 1 (Kassel 1977) 25.
- ²⁰ H. Richter, *Dada-Kunst und Antikunst. Der Beitrag zur Kunst des 20. Jh.* (Köln 1964) 94.
- ²¹ Katalog „documenta 6“, a. a. O. 31.
- ²² Die Rede scheint also eher die soziale bzw. pastorale Funktion der Kunst als ihre liturgische oder kultische Bedeutung anzusprechen.
- ²³ W. Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen* (Stuttgart 1966) 27; ders., *Kunst – was ist das?* (Köln 1977).
- ²⁴ Ders., *Für eine Kunst mit politischer Konsequenz*, in: *Merkur*, April 1968, 296.
- ²⁵ Ders., *Kunst und Politik. Über die gesellschaftliche Konsequenz des schöpferischen Handelns* (Köln 1969) 26.
- ²⁶ H. Maier, *Kunst und Zeit*, in: *Tendenzwende?* hrsg. v. C. Graf Podewils (Stuttgart 1975) 59–74, bes. 73.
- ²⁷ Eo Plunien, *Des Kaisers neue Avantgarde*, in: *Die Welt*, 19. 6. 1982.
- ²⁸ Vgl. H. Schade, *Kunst: Kultbild oder Denkanstoß?*, in: *Internat. kath. Zschr.* 11 (1982) 293–300, bes. 295. Der Verf. hat dort Haftmann fälschlich den Ausdruck „Horde“ unterstellt statt „Rudel“. Er bittet, das zu entschuldigen.
- ²⁹ W. Haftmann, *Der Mensch und seine Bilder* (Köln 1980) 337.
- ³⁰ K. Rahner, *Zur Theologie des Symbols*, in: *Schr. z. Theol.*, Bd. 4 (Köln 1964) 275–311, bes. 291.
- ³¹ H. U. v. Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik* (Einsiedeln 1960).
- ³² D. Frey, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie* (Wien 1946) 117; dazu W. Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, a. a. O. 94, Anm. 23.
- ³³ W. Hofmann, *Kunst und Politik*, a. a. O. 19, Anm. 25.
- ³⁴ G. Busch, *Max Beckmann* (München 1960) 31; H. Schade, *Max Beckmann: „Gestaltung ist Erlösung“*, in dieser Zschr. 183 (1969) 231–242; W. Fischer, *Max Beckmann. Symbol und Weltbild* (München 1972) 119 mit Abb. 18.
- ³⁵ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Buch 1, § 2. Dazu H. Schade, *Max Beckmann*, a. a. O.