

Kunst – Religion – Spiritualität

Von Schnittmengen und Abgrenzungen

Mit der Frage „Was ist christliche Kunst heute“? beschäftigte sich am 20. Oktober 2018 eine gemeinsame Veranstaltung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (DG), des Fachbereichs Kunstpastoral der Erzdiözese München und Freising und der Katholischen Akademie. Anlass der Fachtagung war der Festakt der DG zu ihrem 125-jährigen Bestehen,

der in der Akademie gefeiert wurde und zu der Professor Thomas Sternberg, der Präsident des Zentralkomitees der deutschen Katholiken, sprach. Lesen Sie im Nachgang den Festvortrag Sternbergs und die beiden Impulsvorträge für die Fachtagung mit Kunstschaffenden und Kunstverantwortlichen.

Die DG wird 125 Jahre. Was bedeutet christliche Kunst heute?

Thomas Sternberg

Wie kann man diesen Festvortrag anders beginnen als mit Thomas Manns Erzählung „Gladius Dei“ aus dem Jahre 1902! Der damals 27-Jährige beschreibt in den ersten Sätzen die prächtige Residenzstadt, erfüllt von Musik und Kunst: „Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft [...] – München leuchtete“ – allerdings mit einem kritischen Nebenton: „ein treuerherziger Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form, der Sinne, der Schönheit obwaltet“. Mit seiner Ironie kritisiert Thomas Mann die Art dieser Kunst, das Epigonale und bloß auf Vermarktung Ausgerichtete des Kunstmarkts in der Stadt Ludwig I. Was war da los in jenem München, wo neun Jahre zuvor die Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst gegründet worden war?

I. Die Kunst im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit

Was war das so umwälzende Neue des neunzehnten Jahrhunderts im Blick auf die Bilder? Man kann sich den Unterschied im Bildbewusstsein der Menschen zwischen 1800 und 1900 kaum groß genug vorstellen. Begegnete ein Mensch noch des 18. Jahrhunderts Bildern lediglich im Raum der für ihn erreichbaren Kirchen, im Titelkupfer eines Buchs, auf Bilderbögen des Jahrmarkts, vielleicht noch im heimischen Kunsthandwerk, so änderte sich das grundlegend im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit der Kunst.

Ein 25-jähriger Münchner, Alois Senefelder (1771–1834), hatte 1796 entdeckt, wie gut man mit geätzten Kalksteinplatten Noten und Bilder drucken kann. Die Erfindung der Lithographie war nicht nur eine technische Sensation, sondern reduzierte den Preis von Bildrucken auf weniger als 20 Prozent des Preises von Kupferstichen. Seit 1826 konnte Senefelder auch farbig



Foto: Gerd Pfeiffer

Prof. Dr. Thomas Sternberg, Präsident des Zentralkomitees der deutschen Katholiken

drucken. Und wiederum 10 Jahre später revolutionierte der französische Maler Louis Jaques Mandé Daguerre die Welt optischer Wahrnehmungen mit der Erfindung der Photographie, dem Konservieren von Lichteinwirkungen auf versilberten Kupferplatten. Die schwarz-weißen Bilder wurden schon früh koloriert, was eine Verwendung im Bereich der Reproduktionen von Kunstwerken möglich werden ließ.

Um auf Thomas Mann zurückzukommen: er parodiert mit seinem Kunsthändler Blütenzweig und dessen „Schönheitsmagazin“ am Odeonsplatz, wie Peter-Klaus Schuster im Ausstellungskatalog zum Katholikentag 1984

so genau gezeigt hat, die große Bilderfabrik Hanfstaengl für fotografische Kunstreproduktionen von Franz (1804–77), der sich schon ab 1833 auf Kunstreproduktionen spezialisierte, und vor allem Edgar (1842–1910) Hanfstaengl, der Filialen in New York und London eröffnete. Das Verlagsprogramm umfasste ca. 7.000 Reproduktionen „alter Meister“, 11.000 Reproduktionen „neuer Meister“. In diesem Geschäft konnte der junge Savonarola Thomas Manns das Gottesgericht anrufen über die anzüglich erotischen Madonnenbilder, die er in den dortigen Auslagen vor die Augen bekam.

Der Markt mit Reproduktionen boomte in der Zeit um 1900. Die Verlage für Bilder boten Kunstwerke als Wandschmuck für die bürgerliche Wohnung an: ein Umstand, den es in früheren Jahrhunderten nie gegeben hatte. Gelegentlich wurden sie sortiert in Wohn- und Schlafzimmerbilder. Und die Sujets sind wie die in der frühen Massenproduktion von Büchern auch die religiösen Stoffe. Der Bereich der Bilder war die Kirche, und die dortigen Themen bestimmen einen Großteil der Angebote, wobei in Berlin im frühen 20. Jahrhundert mehr auf profane Bilder ausgerichtete Verlage beheimatet waren als in München, der Hauptstadt der religiösen Kunst und ihrer technischen Reproduktion.

Es waren neben der Alten Kunst eben auch die modernen, aktuellen Kunstwerke, die reproduziert wurden. Um den Motivhunger der Verleger nach rechtfreien Bildern und den Geschmack eines breiten Publikums zu bedienen, ist dies auch die Zeit des Niedergangs der Kunst und des Siegeszuges dessen, was später als „Kitsch“ bezeichnet wurde.

Man muss sich diese gewaltige Veränderung im Bildbewusstsein der Menschen jener Zeit klar machen, will man die künstlerischen Debatten und Ansätze des späten 19. Jahrhunderts verstehen. Man kannte plötzlich die Kunst der Alten aus der Anschauung, man erweiterte sein Bildgedächtnis in bisher unvorstellbarem Maße. In der Bildenden Kunst konnte man – abseits von Mimetik und sogar unter Zuhilfenahme des neuen Mediums Fotografie – das Eigene der Malerei erforschen.

II. Die Gründungsgeschichte der DG

In diese Jahre fällt die Gründung der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst. Es sind die Jahre der mühsamen Durchsetzung katholischer Interessen in einem Reich, das sich 1871 „kleindeutsch“ konstituierte. Der Effekt war, dass konfessionell die Katholiken in eine Minderheit gerieten, die unter Einbeziehung Österreichs ein Gleichgewicht gewesen wäre. Der Katholizismus war in den Jahren nach 1803 durch die Säkularisation der Klöster – nicht zuletzt durch den Wegfall der Mehrzahl der katholischen höheren Schulen – finanziell erheblich geschwächt worden. Gleichzeitig hatte sich aber durch die an vielen Orten erstmalig bürgerliche Besetzung der Bischofsstühle und der Entwicklung eines selbstbewussten Laienkatholizismus eine hohe Vitalität und Kampagnenfähigkeit entwickelt.

Die Katholikentage, wie sie seit 1848 abgehalten wurden, waren die Vorstufe für das Zentralkomitee der Vorbereitungsgruppen, den Vorläufer unseres ZdK. Es wurde vor 150 Jahren, 1868, in Bamberg gegründet. Der Kulturkampf der preußischen Regierung gegen die „ultramontan“ auf Rom ausgerichteten Katholiken tat sein Übriges zum Selbstbewusstsein und auch zur Milieubildung der deutschen Katholiken im Widerstand gegen den neu entstandenen Staat und gegen die Moderne, wie sie ab 1910

im „Antimodernisteneid“ von jedem Kleriker geschworen werden musste und der erst über fünfzig Jahre später im Zweiten Vatikanischen Konzil wieder abgeschafft wurde.

In diesen Kontext gehört eine christliche Gesellschaft, die 1876 begründet worden war, die „Görres-Gesellschaft zur Pflege der katholischen Wissenschaften“. Mitbegründer und Hauptinitiator war der spätere bayerische Ministerpräsident und für ein knappes Jahr deutsche Reichskanzler, der Zentrums- und Reichspolitiker Prof. Dr. Georg Freiherr von Hertling, der auch erster Präsident der Görres-Gesellschaft wurde. Der gleiche Georg von Hertling war von der Gründung 1893 bis 1911 achtzehn Jahre der erste Präsident der DG. „Nicht nur in der Organisationsstruktur zeigte sich die enge Verwandtschaft der beiden Gesellschaften.“ Das konstatiert Bernd Feiler.

Wie kam es zur Gründung? Ein wesentlicher Impuls kam vom vierten Deutschen Katholikentag 1850 in Linz, heute Österreich. Der Jurist und Zentrums- und Reichspolitiker August Reichensperger (Köln 1808–1895), der sich den Weiterbau des Kölner Doms auf die Fahnen geschrieben hatte, regte dort die Gründung eines allgemeinen deutschen christlichen Kunstvereins an. Ein Jahr später, 1851, erschien die erste Ausgabe der von ihm auf den Weg gebrachten Zeitschrift „Organ für christliche Kunst“. In diesen Jahren folgten allenthalben die Gründungen diözesaner Kunstvereine. In den zwei Jahren 1853 und 1854 entstehen Vereine in Rottenburg und Köln, in Aachen, Trier und Köln, in Regensburg und Osnabrück. Es wurde zu einem Trend. Die Kunstvereine vereinigten Kunstschaffende mit Kunstfreunden und potentiellen Auftraggebern. Zum großen Teil eher konservativ ausgerichtet, regten sie in einer Phase intensiver Kirchbautätigkeit ein an den Vorbildern der Vergangenheit orientiertes, streng kirchliches Kunstschaffen an. Die Auseinandersetzung um die Frage, was kirchliche und christliche Kunst denn sei, begleitet sie seit ihrer Gründung.

1853 wurden auch die ersten Diözesanmuseen im deutschsprachigen Raum, in Paderborn und Köln eröffnet, die vor allem die Aufgabe hatten, sakrale Kunst, die in der Säkularisation von Vernichtung bedroht war, zu sichern und als Modell für aktuelles Kunstschaffen zu präsentieren.

Der Münchner Bildhauer Georg Busch (1862–1943) hatte Anfang 1885 mit Gleichgesinnten einen Albrecht-Dürer-Verein gegründet. Stilideale waren die „altdeutsche Kunst“ und die Nazarener. Busch bemühte sich um engen Kontakt mit führenden Persönlichkeiten aus Kirche, Politik und Gesellschaft. Am 18. März 1892 trafen sich in Buschs Atelier in München drei Bildhauer und vier Maler, darunter Gebhard Fugel, von dem noch die Rede sein wird, und darüber hinaus der Kirchenhistoriker Aloys Weiss und zwei Mitherausgeber des Jahrbuchs der Görres-Gesellschaft, um über die Gründung einer gesamtdeutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu beraten. Diese Gruppierung beteiligte sich im selben Jahr 1892 am 21. Katholikentag in Mainz, um für ihr Anliegen zu werben. Dort kam es zu der erwähnten Resolution der Vollversammlung, die die Gründung empfahl. Diese erfolgte, mit Unterstützung großer Teile des deutschsprachigen Episkopats, am 4. Januar 1893.

Die DG vereinigte seit ihren Anfängen die drei Gruppen, die in Beziehung zur Bildenden Kunst stehen: Künstler, Theologen und andere Kunstfreunde. Georg von Hertling übernahm die Präsidentschaft, Georg Busch als Künstlerpräsident die faktische Leitung. Die DG



Katholische Intellektuelle bemühten sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts u. a. durch Texte in der Zeitschrift „Hochland“ – unser Foto zeigt einige Ausgaben, wie sie in der

Bibliothek der Katholischen Akademie stehen –, den Bruch mit der Moderne auch auf dem Feld der Bildenden Kunst zu überwinden.

habe sich, so Bernd Feiler, in mehrfacher Hinsicht von ähnlichen künstlerisch orientierten Körperschaften des 19. Jahrhunderts unterschieden: Die DG war von Anfang an sowohl eine Korporation von Kunstfreunden und Kunstförderern als auch eine Interessensgemeinschaft von ausübenden Künstlern.

Beim Katholikentag in Bonn im Jahr 1900 zog Busch Bilanz: „Die DG zählt jetzt 2.380 Mitglieder, darunter mehrere Mitglieder aus souveränen fürstlichen Häusern, an deren Spitze Prinzregent Luitpold von Bayern und 26 Mitglieder aus dem hochwürdigsten Episkopat. Die Gesellschaft hat bis jetzt acht Jahressammlungen herausgegeben mit 219 Abbildungen von Werken ihrer Mitglieder, [...] ferner hat sie zwei Kunstausstellungen für christliche Kunst arrangiert, [...] Seit 1899 hat sie in der internationalen Kunstausstellung im königlichen Glaspalaste zu München die christliche Kunst in eigenen Räumen zu einer Gruppe vereinigt und am 20. Juli wurde auf ihre Anregung hin in München,

Karlstraße 6, eine eigene Ausstellung für christliche Kunst eröffnet.“ (Katalog München leuchtete 1984, S. 58). Deutsch, das war für die DG immer ein Kulturraum und nicht auf das kleindeutsche Reich von 1871 beschränkt. Der Erzbischof von Salzburg gehörte ebenso zu den Mitgliedern wie seine Kollegen aus Triest und Graz, und die Schweizer Bischöfe von Chur, St. Gallen und Basel. 1912 hatte die DG bereits die Zahl von 6.000 Mitgliedern erreicht.

Das merkantile Interesse der DG wurde deutlich, als sieben Jahre nach der DG-Gründung eine Handelsgesellschaft mit dem Namen „Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst GmbH“ ins Leben gerufen wurde, die sich um die Vermarktung von teils sehr angepassten, schwachen Werken von Künstlermitgliedern, aber auch von Devotionalien und „christlicher Hauskunst“ kümmerte, deren künstlerische Qualität zunehmend auch von Mitgliedern in Zweifel gezogen wurde. Diese „Ver-

triebsgesellschaft für religiöses Kunsthandwerk und Devotionalien“, wie sie Bernd Feiler zutreffend bezeichnet, legte den finanziellen Grundstein für eine neuerliche Gründung Buschs.

Denn dieser gründete am 21. Dezember 1918 im Büro der DG mit sieben Freunden einen weiteren Verein, dessen Ziel es war, in München ein Ausstellungshaus zu errichten und zu unterhalten. Es sollte ausschließlich der christlichen Kunst auf der Grundlage des katholischen Glaubens dienen. Dieser VAH existiert noch heute, pflegt nach nicht spannungsfreien Perioden inzwischen ein gutes und enges Verhältnis zur DG und ist mäzenatisch für künstlerische Projekte in ganz Deutschland tätig.

III. Die kirchliche Ablehnung der Moderne

Einer der wichtigsten Künstler unter den Gründern war der Maler Gebhard Fugel (1863–1939), nach dem der

Kunstpreis der DG benannt ist, der seit 1979 inzwischen zwölf Mal vergeben wurde. Gebhard Streicher, lange Präsident der DG, ein Enkel Fugels, hat ihn gestiftet. Gebhard Fugel war auf christliche Motive spezialisiert; sein bekanntestes Werk ist das Passions-Panorama von Altötting. Mit Unterrichtswerken und christlicher Malerei wurde er bekannt. Fugel sei zu seiner Zeit der „kirchliche Maler schlechthin“ gewesen, urteilt Feiler. Gebhard Fugels Werk ist wie das Carl Caspars und anderer Zeitgenossen durchaus neu zu entdecken und abseits der Frage nach ihrer Christlichkeit zu lesen.

Was denn kirchliche Malerei sei, das war nicht erst um die Jahrhundertwende immer schärfer zum Problem geworden. Eine Bemerkung von Georg Heckner in seinem 1897 in Freising verlegten „Praktischen Handbuch der kirchlichen Baukunst“ ist so grotesk wie aufschlussreich: „Schließlich sei noch auf die durch Tausende von Beispielen erwiesene Tatsache hingewiesen, dass Künstler zweiten Ranges bei frommer Begeisterung viel leichter in der kirchlichen Bildhauerei und Malerei Genügendes leisten können als Künstler ersten Ranges, welche letztere gewöhnlich auch zwei- bis sechsmal teurer arbeiten. Ausgezeichnete technische Kenntnisse und frommer Sinn finden sich sehr selten bei einem Künstler vereinigt.“

Ein anderes Beispiel: Bischof Wilhelm Berning, Bischof von Osnabrück ging in der Predigt zur Eröffnung seines Diözesanmuseums 1918 auf die Kunst ein, die im neuen Museum zu sehen sein sollte. Er sagte: „Die „moderne“ Kunst ging vielfach Irrwege, Wege der Sinnlichkeit und Lüge. Sie hob den Menschen nicht zum Idealen, sondern zog ihn herunter in den Schmutz; sie stellte nicht das rechte Maß der Dinge, die Wahrheit dar, sondern krankhafte und verzerrte Formen der Natur, ich erinnere nur an den Kubismus und Futurismus. [...] Es ist vielleicht nicht überflüssig, an diese Beziehungen von Kirche und Kunst zu erinnern in einer Zeit, in der die Kunst oft gegen Religion und Sittlichkeit Stellung nimmt, in der fast als Glaubenssatz verkündigt wird, dass es eine religiöse und kirchliche Kunst nicht gebe und geben könne.“ Die Ablehnung und das völlige Unverständnis gegenüber der modernen Kunst war keine Osnabrücker Eigenart.

Der Rottenburgische Bischof Paul Wilhelm von Keppler (1852–1926), der als besonderer Kunstsachverständiger galt, hatte die Richtung in heftigen Angriffen auf die moderne Kunst für die Bischöfe in Deutschland vorgegeben. Keppler hatte im Namen der Deutschen (Fuldaer) Bischofskonferenz seit 1911 die Rolle eines Kontrollieurs der DG übernommen, was in den Folgejahren zu heftigem Protest und dem Austritt von bis zu 1.000 Mitgliedern führte.

Dabei hatte es neue Bewegung in der Frage der Kunst gegeben: der Dichter Konrad Weiss (1880–1940), eine wichtige Gestalt des intellektuellen Katholizismus des vergangenen Jahrhunderts, schrieb 1914 an Pater Desiderius Lenz OSB in Beuron einen offenen Brief, in dem er konstatiert: „Es ist schwer, unter Katholiken über die neue Kunst in einer Sprache zu reden, die die gegenwärtigen Kunstprobleme und die ganze katholische und geschichtliche Weite zugleich umfasst, denn wir Katholiken haben in künstlerischen Dingen keine eigene Sprache mehr.“

Dieser Maler gehört zu denen, die eine Erneuerung der christlichen Kunst anstrebten, aber letztlich Einzelgänger blieben. „Diese Kunst, die den Gläubigen und ihrem Glauben dienen und zugleich der Moderne zugehören will, hat sich zwischen alle Stühle gesetzt“, konstatiert Peter-Klaus Schuster. Wie in

Frankreich Symbolisten wie Maurice Denis oder im evangelischen Bereich Fritz von Uhde, hatten sie eine Erneuerung ohne Aufgabe der ikonografischen Bindung angestoßen. Grundsätzliche Bild-Probleme, wie sie von Vincent van Gogh mit seiner religiösen Aufladung des Profanen, von Paul Gauguin und James Ensor mit der Übertragung des Biblischen Motivs auf die Gegenwart oder der völligen Entfernung vom ikonografischen Motiv bei Kandinsky und so vielen anderen angegangen worden waren, wurden nicht zur Kenntnis genommen.

Und so hat man in Deutschland auch in den Jahren des großen Kirchenbaubooms in der Nachkriegszeit, als so viele Kirchen gebaut worden sind, wie in keinem Jahrhundert zuvor, die wirklich neuen Impulse kaum wahrgenommen, wie sie beispielweise die Dominikaner Regamey und Coutourier in Frankreich angeregt hatten und zu so bedeutenden Ergebnissen wie die von Courbusiers, Leger, Matisse, Chagall oder Cocteau führten. Zwar erhielten die besten Architekten Aufträge für spektakuläre Kirchenbauten, aber die Ausstattungen hielten sich viel zu oft eng an die ikonografische Ablesbarkeit der Motive und die kirchliche Verankerung der beauftragten Künstler, auch wenn es spektakuläre Abweichungen von diesem Prinzip gab.

Alle die Entwicklungen der Blüte kirchlicher Kunstaufträge in den fünfziger bis siebziger Jahren begleitete die DG mit Publikationen, Ausstellungen, Tagungen und Debatten – stets in ihrem unverkennbar klaren Stil aller Druckerzeugnisse, den sie bis heute kultiviert. Auch die Frage nach der Möglichkeit christlicher Kunst wurde dabei immer wieder zum Thema, nicht zuletzt in den Neunziger Jahren, als eine Vorstands-Initiative zur Namensänderung in „DG – Deutsche Gesellschaft für Kunst und Christentum“ in einer Mitgliederversammlung vereitelt wurde.

IV. Christliche Kunst?

Kann es überhaupt eine Christliche Kunst geben, die von anderer Kunst unterschieden wäre? Kardinal Faulhaber nahm in einer heute zutiefst erschreckenden Silvesterpredigt 1924 zur Christlichkeit der Kunst Stellung: „So erhebe ich heute meine Stimme, um die Gesetze der christlichen Kunst zu verkünden und die Grenzen der künstlerischen Willkür abzustecken. [...] Das erste und oberste Gesetz der kirchlichen Kunst lautet: Du sollst Dich an die kirchliche Tradition halten!“ Und richtig und auch heute anschlussfähig formuliert er, die Kirchenräume sollten verkünden: „Es gibt noch ein anderes Leben, es gibt noch ein anderes Licht, und noch ein anderes Brot.“ Doch dann fährt er fort: „Mögen die draußen die Bäume rot, die Pferde grün, die Menschen dreieckig oder viereckig malen. Mögen ihre menschlichen Missgestalten und Zerrbilder glauben machen, der Mensch stamme vom Affen ab; [...] Es wurden Engel wie fliegende Fische dargestellt, und Heilige mit einem so blöden Gesichtsausdruck, als ob Verbrecher Modell gesessen hätten. Die kirchlichen Künste müssen aus dem Glauben leben und arbeiten“. Wie kann die Kunst da eine Nähe zur Kirche finden, wenn gar ein Kardinal nicht bereit ist, unbefangen hinzusehen! Die DG hat in diesen Auseinandersetzungen der Zwanziger Jahre nur vereinzelt die Position der Avantgarde eingenommen. Sie blieb befangen von der ikonografisch eindeutig gebundenen Kunst.

Man merkt vielen Arbeiten dieser Zeit die Negativfolie an, gegen die man sich absetzen wollte: die als süßlich empfundene kirchliche Kunst in der

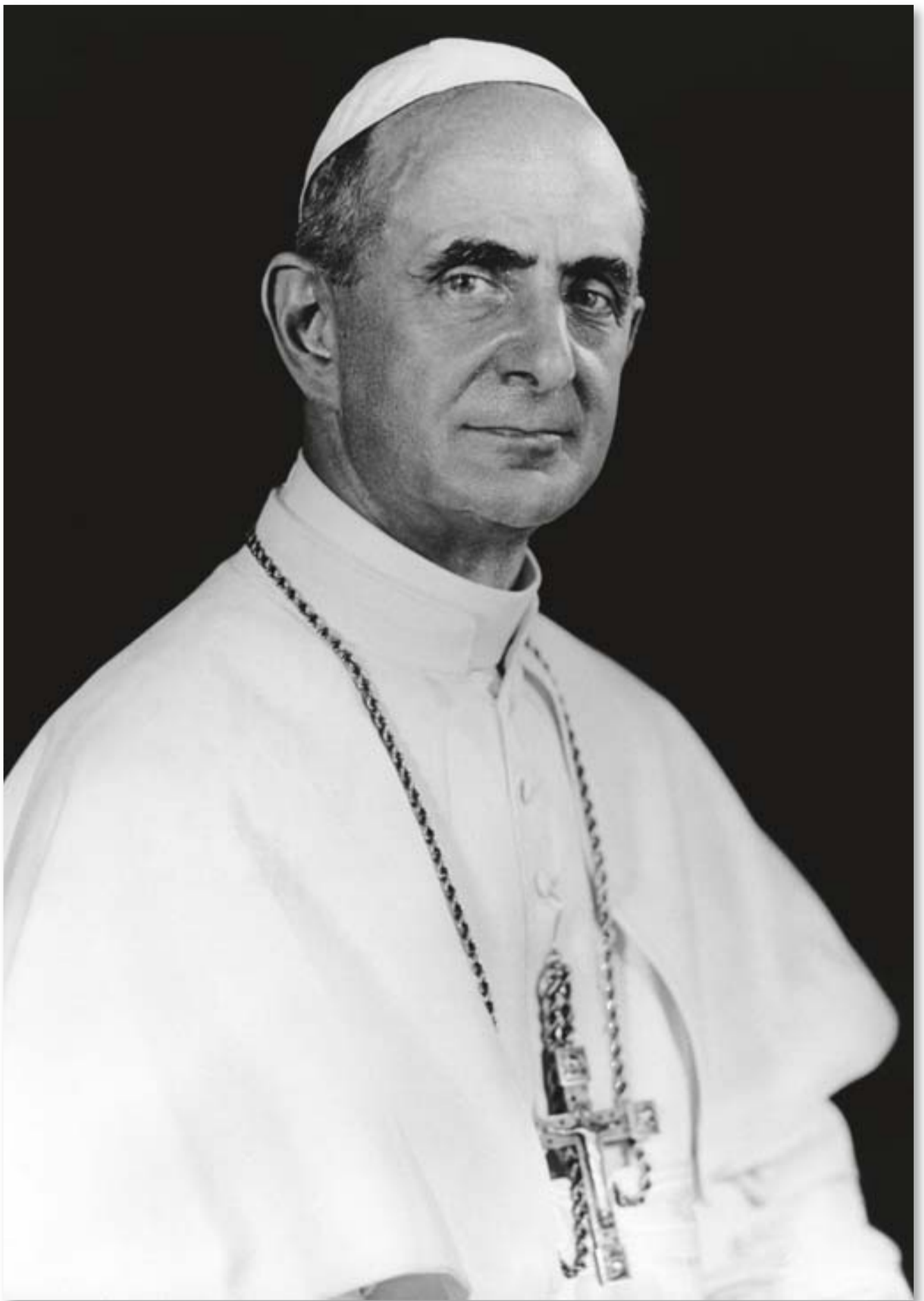


Foto: akg-images

Papst Paul VI. – hier auf einer Fotografie aus den frühen 70er-Jahren – formulierte in seinem Rundschreiben Evangelii Nuntiandi 1975 einen erschütternden Befund: „Der Bruch zwischen

Evangelium und Kultur ist ohne Zweifel das Drama unserer Zeitepoche.“

Nachfolge der Nazarener. Alles Effektvolle, Affekthafte, Momentane, Bewegte sollte vermieden werden, um zu einem neuem Ausdruck der Ernsthaftigkeit zu finden, der Medium der Offenbarung ernster Gedanken einer Theologie werden konnten, deren Zeichen, Gebärden und Bilder einer umfassenden Sinndeutung unterzogen wurden, deren Themen die Herrschaft Christi als König, die Apokalypse und darin das Modell einer

Herrschaft des Lichtes der Liebe Gottes gegen das als Reich der Dunkelheit erfahrenen realen Staates unter dem Nationalsozialismus waren. Eine solche Aufladung hat in der Praxis der Kunst allerdings auch fatale Folgen: Monumentalität, Pathos und Schwere sind der Preis für die Angestrengtheiten der theologischen Absichten. Eine ganze Reihe von Arbeiten etwa zum Christkönigsmotiv, wie sie nach der Einführung

des Christkönigsfestes 1925 vielfach entstanden, zeugen davon.

Dies war so, obwohl Autoren wie Karl Muth und seine Kunstredakteure Georg Popp und Konrad Weiss in der führenden intellektuellen katholischen Zeitschrift „Hochland“ immer wieder zu größerer Offenheit der Moderne gegenüber aufriefen. Im vierten Jahrgang der noch jungen Zeitschrift erschien 1907 ein programmatischer Aufsatz des

Trierer Publizisten Johannes Mumbauer unter der Überschrift „Die Kunst im Dienste der Kirche und der ‚Stil‘“. Der Verfasser präziserte darin seine Thesen zur Kunst, nachdem er wegen eines kleinen Beitrags unter dem Titel „Vom ‚kirchlichen‘ Stilelend“ im zweiten Jahrgang 1905 erheblicher Kritik „namentlich geistlicher Kreise“ ausgesetzt war. Seine These kulminiert in dem Satz: „dass auch die Kirchen, rein ästhetisch betrachtet, den allgemeinen Gesetzen der Kunst unterliegen, weil es gar keine spezifische, ‚kirchliche‘ Kunst, also auch keinen ‚kirchlichen‘ Stil gibt, dass demnach jede Stilart ‚kirchlich‘ sein kann, sofern sie nur zweckmäßig den sachlichen Bedingungen des katholischen Kirchengebäudes entspricht, kurz, dass auch die im Dienste der Kirche stehende Kunst – Architektur sowohl als Ausstattungskunst – eine lebendige (nicht einseitig historisch-traditionelle) sachliche und dadurch erst ‚schöne‘ sein soll.“

Die Chroniken der DG sprechen immer wieder von auch künstlerischen Richtungsstreitigkeiten, von einer vorsichtigen Öffnung zum Expressionismus, von der geduldigen Vermittlung durch die wenigen unter den Theologen, die sich für die Kunst interessieren, den Künstlern, die ihrer Kirche trotz solcher Invektiven noch nicht den Rücken gekehrt haben und den Kunstfreunden, denen die Gestaltung der Kirchenräume ein Anliegen ist und, viel allgemeiner noch, die Frage nach dem Geistigen in der Kunst nicht los lässt. Mitten in diesen Auseinandersetzungen steht die DG mit ihrer Arbeit.

Der Versuch, mit der Ausgrenzung eines katholischen Milieus mit eigenen gesellschaftlichen Strukturen auch eine eigene katholische Kunst als „Christliche Kunst“ zu fixieren, hat sich – das war bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts erkennbar – als ein völliger Fehlschlag erwiesen.

Der grundlegende Irrtum bei diesem Versuch liegt darin, der Kunst, die es zuerst mit der Form zu tun hat, ein inhaltliches Konzept auch abseits eines ikonografisch ablesbaren Themas überzustülpen. Das stimmte schon in den Anfängen nicht: der antike Schafträger kann als Christushinweis gelesen werden, kann aber auch ganz anderes meinen; und die spätantiken Künstler stellten sich in den Dienst ganz verschiedener Themen und Auftraggeber: die byzantinischen, christlichen Mosaizisten hielten für die Dekoration der Großen Moschee in Damaskus ihren Stil bei, der eben nicht christlich oder islamisch ist. Das ikonografische Motiv knüpft nicht bereits und nicht allein an religiöse-christliche Fragen an – die Illustration biblischer Geschehnisse macht aus sich nicht ein religiöses Kunstwerk aus. Die religiösen Potentiale sind anders zu erfahren.

Als Interpretationsmodell für alte Kunst kann ein solcher Begriff durchaus taugen: Man wählt interpretierend aus einem Kanon des Geschaffenen unter bestimmten inhaltlichen Kriterien aus und definiert diese Gruppe gemeinsam: das ist dann zum Beispiel „spätantike christliche Kunst“. Als Schema für die Kunstproduktion ist der Begriff – wie alle Adjektivkunst – völlig untauglich. Christliche Kunst, das ist ein Inhaltsbegriff, während die Kunst es mit Formal- und Stilproblemen zu tun hat.

Entscheidend ist der Wechsel der Perspektive: weg von der Fixierung auf Produzent und Werk hin auf die Rezipienten. Wenn ein gläubiger Mensch sich einem Werk aussetzt, wird er anderes sehen und erfahren als jemand, der mit dem Christentum keinen Kontakt hatte. Das Kunstwerk konstituiert sich im Betrachter, es wird zum „christlichen“ erst im Auge des Rezipienten. Allerdings

stellt sich dann die Frage, inwieweit solche Glaubensüberzeugungen (noch) präsent sind, ob sie vermittelt wurden und die Betrachter in die Lage versetzen, die spirituellen Potentiale zu lesen und für sich individuell wirksam werden zu lassen. Ist einem Gläubigen die Auferstehung Jesu zu einem inneren Thema geworden, wird er aus vielen offenen Kunstwerken dieses Thema für sich herauslesen.

Vollends obsolet wird der Begriff der „Christlichen Kunst“ im Blick auf eine Kunst, die ihre thematische Offenheit zum Programm macht. Konkrete, abstrakte, experimentelle Kunst, die ihre eigenen Möglichkeiten auslotet und thematisiert, kommt hierbei gar nicht in den Blick. Die Trennung von profaner und religiöser Kunst scheint nicht mehr angemessen, wenn man die transzendierende Wirkung im Kunsterlebnis einmal ohne kirchliche Beschränkung wahrnimmt. Beschämend wird die Reduktion auf eine kirchliche Eigenkultur schließlich, wenn man überrascht zur Kenntnis nehmen muss, wie viel Christliches gerade in der außerkirchlichen Kunst im 19. und 20. Jahrhundert entstanden ist.

Die Einsicht in diesen Reichtum verdanken wir nicht zuletzt einer großartigen Ausstellung, die Wieland Schmied 1980 für den Katholikentag in Berlin unter dem Titel „Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“ zusammengestellt hatte. Sie setzte einen deutlichen Schlusspunkt unter alle gelegentlich noch vorhandenen Zweifel an der Wahrnehmung der künstlerischen Autonomie im kirchlichen Bereich. Spätestens da wurde auch den letzten Zweifeln klar, welcher Schatz an religiösen Elementen in der Kunst der Moderne – auch in Kubismus und Futurismus – zu finden ist. Alle Versuche, nur bestimmte Künstler ins katholische Milieu aufzunehmen und nur ihnen Aufträge zu geben, stellte sich als völlig verfehlt heraus. „Schmied war von dem Wissen bestimmt, dass auch die moderne Kunst in ihren wesentlichen Anfängen von spirituellen Impulsen geprägt war. [...] Das Motto zielte weder auf eine simple Gleichsetzung, noch bezeichnete es einen unüberbrückbaren Gegensatz“, wie es Friedhelm Mennekes formuliert.

V. Die Anerkennung der künstlerischen Autonomie

Die Entfremdung zwischen bedeutenden Künstlern und der Kirche wurde in den Jahren einer hohen Auftragslage, zwischen 1950 und 1970 bis zur völligen Sprachlosigkeit gesteigert. Für eine Gesellschaft wie die DG, für die eine enge Zusammenarbeit von Künstlern, Theologen und Kunstfreunden konstitutiv ist, waren das besonders schwere Jahrzehnte. Der Kontakt mit der Kirche drohte für Künstler geradezu rufschädigend zu sein. Papst Paul VI. formuliert in seinem Rundschreiben *Evangelii Nuntiandi* 1975 einen erschütternden Befund: „Der Bruch zwischen Evangelium und Kultur ist ohne Zweifel das Drama unserer Zeitepoche.“

Die genannte Ausstellung von 1980 war geradezu ein Fanal, auch weitere Positionen der Moderne auf ihre spirituellen Kerne hin zu befragen und frühere Untersuchungen genauer wahrzunehmen. Im Wesentlichen ging es um die Anerkennung der künstlerischen Autonomie, die kirchlich bis dato noch nicht eindeutig erklärt worden war.

Eine große Tagung von Künstlern, Theologen und Kunstwissenschaftlern, veranstaltet von DBK und ZdK, befasste sich 1994 in Berlin mit diesem Thema. Ein Grundsatzreferat von Karl Kardinal Lehmann erläuterte die veränderte Einstellung der Kirche zur Kunst in

der Folge der – allerdings recht dürftigen – Aussagen des Zweiten Vatikanischen Konzils. Allerdings: wem wollte man 1994 eine Autonomie zugestehen, die sich die Kunst längst selbstverständlich selbst erworben hatte. Der Blick ging vor allem nach innen: die Kirche musste den neuen Blick auf die Kunst nachvollziehen, sich deutlich von den Vereinnahmungen früherer Zeiten absetzen und endgültig die Kunst nicht mehr in einem Dienstverhältnis als „Magd der Theologie“ sehen. Die Kunst als ein eigenständiges, freies Gegenüber der Kirche, das war nach langer Zeit endlich angesagt.

Dies ist durchaus in den Jahren zwischen 1980 und 2000 gelungen. Wieland Schmied kuratierte zum Katholikentag 1990 erneut eine Ausstellung. „Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“ war sie betitelt. Hier wurde deutlich, dass mit einem offenen Spiritualitätsbegriff eine geradezu unabsehbare Fülle von künstlerischen Positionen präsentiert werden können: ein neuer Blick auf die Gegenwartskunst war überdeutlich geworden.

Eine ganze Reihe von Protagonisten ist für die neue Wahrnehmung der Kunst in der Kirche zu nennen. Neben der DG waren es Persönlichkeiten wie Otto Mauer in Wien, Franz-Josef van der Grinten in Goch, Alex Stock in Köln, Günther Rombold in Linz, Friedhelm Mennekes SJ in Frankfurt und Köln, Pfarrer Karl-Josef Maßen in Kre-

Im Wesentlichen ging es um die Anerkennung der künstlerischen Autonomie, die kirchlich bis dato noch nicht eindeutig erklärt worden war.

feld, Horst Schwebel in Marburg und andere mehr, die sich für das neue Verständnis der Kunst und das neue Verhältnis zu ihren Produzenten einsetzten. Die Workshops und Künstlertreffen, der Kunstpreis der Katholiken, ausgerichtet von DBK und ZdK gemeinsam haben zur Entkrampfung des Verhältnisses beigetragen. Inzwischen finden es Künstler weder als rufschädigend, wenn sie für kirchliche Orte oder Auftraggeber arbeiten, noch ist eine Abfrage unter Künstlern nach ihrer Rechtgläubigkeit die Regel, bevor sie Aufträge der Kirche bekommen. Kirchenräume sind mit spektakulären Ausstellungen und Interventionen von Lübeck bis Graz zu wichtigen Kunstorten geworden. Die DG hat zu solchen Aktionen beigetragen und selbst wichtige Ausstellungen in Kirchenräumen durchgeführt.

Auch viele Streitthemen der Vergangenheit haben sich erledigt, viele Kämpfe sind kaum mehr nachvollziehbar: Figuration versus Abstraktion; Illustration versus Offenheit; Autonomie und Bindung; Spiritualität oder Kirchenkunst; modern oder traditionell; schließlich die leidige Frage nach profan und sakral. Selbst die Gegensetzung von „angewandt“ und „frei“ scheint sich inzwischen erledigt zu haben – spätestens seit mit Gerhard Richters Fenster für den Kölner Dom und andere von Polke, Lüpertz, Rauch der hohe Stand der Glas Kunst in Deutschland auch einmal in den Focus eines Kunstfeuilletons bringt, dem jede Art von „Angewandtheit“ immer höchst suspekt war.

Ist also alles gut, sind das tempi passati, die uns nicht mehr berühren? Georg Meistermann sagte 1979 auf einer Tagung des ZdK über „Kirche, Wirk-

lichkeit und Kunst“: „Wir brauchen nicht nur fertige Meisterwerke in der Kirche. Es ist nicht die Frage, ob Léger, Rainer, Beuys im historischen Vergleich betrachtet, Meisterwerke geschaffen haben. Aber auch ihre Werke sind Ausdruck dessen, was alle angeht. Ich appelliere an Sie: Bemühen Sie sich um die, die auf dem Weg, auf dem auch Sie zu sein glauben, mit Mitteln der Kunst arbeiten.“

Wie kann die DG ein Ort sein für Künstlerinnen und Künstler, die auf dem Weg sind? Schon in der Phase ihrer Ausbildung lastet heute auf den Kunstschaffenden der Druck, das eigene Marketing mit allen medialen Möglichkeiten möglichst effizient zu betreiben. Aber auch Kirchenleute leiden darunter, wie „ihre“ Themen, das Bezeugen einer lebensrettenden Wahrheit, ihr Einsatz für soziale Fragen, ihr Arbeiten für eine menschliche Gesellschaft und für die humane Existenz jedes menschlichen Lebewesens auf das Desinteresse einer überdrehten Informationsgesellschaft trifft.

Wenn wir als Christen glaubhaft weiter denken als nur in den Grenzen von Ökonomie und Geld; wenn wir sagen und zeigen: für uns ist das Leben mehr als die Abfolge flüchtiger Reize, dann bereiten wir am ehesten den Boden für religiöse Erfahrungen. Die Welt neben der Ökonomie, neben der zielgerichteten Arbeit, die notwendige Ergänzung in Freizeit und Muße, das unverzweckte Spiel in Fest und Feier, dies ist die notwendige Bedingung für Kultur und Religion, für Kunst und Christentum gleichermaßen. In dieser Nähe, die vielleicht verschüttet, aber nicht verloren ist, liegt die Chance für eine Partnerschaft zwischen Kunst und Kirche.

Wir können heute feststellen, dass trotz und wegen ihrer Eigenständigkeit Künstler ein großes Interesse daran haben, Gesprächspartner zu finden, von denen sie den Eindruck gewinnen können, sie haben etwas zu vermitteln von unserer Zeit und ihren Themen, sie wissen etwas, das wichtig ist und sie sind authentisch in ihrem eigenen Zeugnis. Kunst und Künstler lassen sich gewinnen für die Begegnung mit authentischen Christen, die ihre Glaubens Traditionen kennen und in kritischer Beheimatung darin leben. Christian Boltanski sagte einmal im Interview mit Friedhelm Mennekes, er ziehe Kirchen als Ort für Ausstellungen vor, weil „an sakralen Orten die entscheidenden Fragen der Menschheit gestellt werden“. Da kann die DG in ihrer Verbindung von Künstlern, Theologen und Kunstfreunden viel leisten.

Wir reden bei der Personengruppe der Frauen und Männer, die als Künstler arbeiten, über Menschen mit zumeist sehr bescheidenen Einkommen. Sich für die sozialen Belange dieser Menschen einzusetzen – auch das ist Aufgabe eines Kunstvereins, wie es die DG ist. Das bedeutet auch die Verteidigung der Kunst überhaupt, auch über jeden religiösen Zusammenhang hinaus, nicht zuletzt, weil es sich um eine Lebensäußerung handelt, die es mit menschlichen Existenzialien zu tun hat.

Vielleicht gelingt die Überwindung einer so lange verlorenen Nähe dadurch, dass in einer Welt der Events und der marktschreierischen Aktualitäten, der Sonderwelten von Kunst nur für Galeriebesucher, des nicht wichtig Nehmens der Kunst wie der Kirche beide zu Exoten des medialen Geschwätzes werden. Jedenfalls ist an der Berührung zwischen Kunst und Kirche die DG nicht unbeteiligt, sondern Motor der gegenseitigen Vertrauensbildung geworden.

VI. Die geistigen Grundlagen der Kunst

Die Ausstellung der DG zum Jubiläum trägt den programmatischen Titel „Über das Geistige in der Kunst. 100 Jahre nach Kandinsky und Malewitsch“. Sieben künstlerische Positionen von acht Personen sind zu sehen. Hier geht es um jenen weiten Begriff des Spirituellen, der nicht am ikonografischen Thema, sondern in innerkünstlerischen Elementen erfahrbar ist. Kandinsky und Malewitsch ließen die Wiedergabe des Gegenstands hinter sich. Lange Zeit hielt man solche Kunst für mathematisch-kompositorische Übungen an der „richtigen“ Form und folgerichtig für einen Diskurs über christliche Kunst für irrelevant, obwohl die emphatische Schrift Kandinskys aus dem Jahr 1912 und die Selbstzeugnisse Malewitschs eine andere Sprache sprechen. Abseits von Stilbegrenzungen und der utopischen Emphase setzt sich eine neue Künstlergeneration assoziativ mit den synästhetischen Ansätzen auseinander – wie es die Ankündigung verspricht.

Das Thema Spiritualität hat in der Kunst zurzeit Konjunktur. Allerdings wird sie vor allem im profanen Kontext, in Museen, Konzerthäusern und Theatern thematisiert. Da führt die gGmbH Elbphilharmonie und Laeiszhalle Hamburg alle zwei Jahre das Musikfestival „Lux Aeterna“ durch. Die Website verheißt: „Wenn Hamburg im Februar im grautrüben Nieselregen versinkt, stellt sich die Frage nach dem Sinn des Seins noch etwas drängender als sonst. Eine wärmende, sinnliche Antwort bietet das Festival „Lux Aeterna“. Wer seine Schritte zu den hell erleuchteten Konzerthäusern und Kirchen lenkt, kann sich dort von Musik umhüllen lassen, die uns auf einer besonderen, unterbewussten Ebene anspricht“. Und beim „Acht Brücken Festival“ der Neuen Musik in Köln wird das Programm ausgeweitet „in Richtung der anderen monotheistischen Religionen und einer von christlichen Inhalten Stils losgelösten Spiritualität, für die Hildegard von Bingen mittlerweile zum Synonym geworden ist“, so Michael Gassmann in einer Besprechung.

Gleiches gilt für Theaterprogramme mit Themenreihen zu Glauben und Religion. Die sehr vagen Botschaften solcher Theater- und Konzertprogramme zielen auf ein nicht (mehr) kirchlich gebundenes Publikum, das aber die Erfahrung meditativer Versenkung nicht missen möchte und am diffus-mystischen Interesse hat. Und so tauchen mit „Rausch“, „Entrückung“, „Ewigkeit“ oder „Begeisterung“ häufig nicht direkt religiöse, aber religionskompensierende Begrifflichkeiten auf. Sicher sind das Zeichen für das Abwandern des Spirituellen in profane Bereiche, für Entkirchlichung und Multikulturalität, für einen Verlust an exklusiver Verwaltung solcher Themen durch die Kirchen und zeugt von der Zunahme spiritueller Angebote bei abnehmender Kirchenbindung, wie es für die Bildende Kunst oft beschrieben worden ist.

Aber kann das nicht auch eine Chance für die Ansprache von Menschen auf der Suche sein, von dem Meistermann 1979 gesprochen hatte und die uns Kirchenleuten unser Papst Franziskus so sehr angelegen sein lässt? Vielleicht ergeben sich hier ganz neue Formen der Kooperation mit oft nur scheinbar gänzlich profanen Einrichtungen.

Ich halte es jedenfalls nicht nur für ein Detail, dass die Jubiläumsausstellung der DG in Kooperation mit dem Museum für Konkrete Kunst in Ingolstadt durchgeführt wird. Solche Kooperationen stehen in bester Tradition der DG – ich erinnere nur an die große Schau beispielhafter künstlerischer Ak-



Foto: Gerd Pfeiffer

Georg Meistermann – Träger des Romano Guardini Preises der Katholischen Akademie (unser Foto zeigt ihn bei der Preisverleihung 1984) – appellierte 1979 auf einer Tagung des ZdK

über „Kirche, Wirklichkeit und Kunst“ an die Verantwortlichen in der Kirche: „Bemühen Sie sich um die, die auf dem Weg, auf dem auch Sie zu sein glauben, mit Mitteln der Kunst arbeiten.“

tionen und Ausstattungen in Kirchenräumen zum 100sten Jubiläum, die mit der „Neuen Sammlung“, dem Staatlichen Museum für angewandte Kunst in München realisiert wurde. Vielleicht ist eine Kunst, die das Motiv weit hinter sich lässt, besonders gut geeignet, in der Bilderwelt von Selfie und WhatsApp, die sich so radikal von der Zeit vor 200 Jahren verändert hat, mit Askese und Zurückhaltung von einem Heiligen zu sprechen, das sich letztlich der Darstellung entzieht.

Aus den „schöpferischen Konfessionen“ von Paul Klee (1879 – 1940) aus dem Jahre 1920 stammt das oft zitierte Dictum „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst macht sichtbar“. Und Josef Albers (1888 – 1969) formuliert in einer Vorlesung am Trinity College 1965: „St. Augustin sagt: ‚Kunst verwandelt das Leblose – in Leben‘ und Thomas von Aquin: ‚Kunst ist Imitation der Natur – in ihrem Vorgehen‘. Bitte beachten Sie, er spricht nicht von der Erscheinung der Natur, sondern von ihrem Verhalten. [...] Kunst macht das Unsichtbare – sichtbar [...] Der Inhalt der

Kunst: Visuelle Formulierung unserer Reaktion auf das Leben.“

Und der Philosoph Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) beendet sein Hauptwerk „Tractatus logico-philosophicus“ am Ende des Ersten Weltkriegs vor 100 Jahren mit einem weit bekannten Satz, dessen Kontext aufschlussreich ist: „Wir fühlen, dass, selbst wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind. [...] Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische. Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen lässt, also Sätze der Naturwissenschaft [...]. Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig. Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“

Was kann man denn über das Schweigen hinaus „sagen“? Oder geht es bei dem Schweigen der Begriffe genau um die Worte, Farben, Formen, Klänge und Bilder, die Zeichen der Annäherung sein können? Ist genau das der Ort, an dem Religion und Kunst zusammenfallen?

Die DG möge auch in den kommenden 125 Jahren wach bleiben für die Grenz- und Überschneidungsbereiche der Kunst und der Religion und den Betrachtern helfen, in der Fülle der Abbildungen – täglich werden heute 4,5 Milliarden Bilder und eine Milliarde Videos allein über WhatsApp versandt – die wirklich lebenswichtigen Bilder sehen zu lernen.

Wenn es Kunst und Kirche zugleich mit dem Menschen, mit menschlichem Leben, mit Grenz- und Extremsituationen und mit dem Ganzen der Wirklichkeit zu tun haben, dann muss sich die Nähe von Kunst und Kirche anders ausdrücken, als nur in den kleinen Überschneidungsbereichen, in denen die Kunst im kirchlichen Vollzug oder im Kirchenraum in gewisser Weise dienstbar wird. In dem Reichtum der Kunst erfahren wir unseren Glauben und unsere Zeit – ganz im Sinne der Gründungsväter der DG. Geben wir nicht auf beim letztlich uneinlösbaren Versuch der Kunst, hinter die Dinge der Welt zu blicken. □

Existenzielle Fragen im Museum

Ulrike Lorenz

Ich fange mit meinem Impulsvortrag von außen an, ich spreche nicht aus dem Innern der Kirche, sondern aus dem Innern einer anderen Kulturinstitution – nur 200 Jahre alt, im Unterschied zur 2000-jährigen Geschichte der Kirche. Aber wir haben, glaube ich, ähnliche Aufgaben in der Gesellschaft von heute, nämlich Relevanz zu entfalten und dabei Kunst als eine Ressource, als Rohstoff, und Künstler als treibende intellektuelle Kraft zu begreifen. Deswegen sei es mir gestattet, dort weiterzumachen, wo Herr Professor Sternberg gestern aufgehört hat. Ich werde also in einem Prolog das Thema Kirche – Kunst – Museum metaphysisch einbetten und dann am Exempel zweier Transzendental-Institutionen – meinem eigenen Museum und der Kunst im öffentlichen Raum – Ihrer Fragestellung näher rücken. Es wird vielleicht einiges überraschend sein, was ich Ihnen zeige an zeitgenössischer Kunst, so wie sie sich heute als engagierte und sehr realitätsnahe Kraft darstellt. Zum Schluss will ich ganz kurz eine Erinnerung wachrufen als Anknüpfungspunkt für die Diskussion.

Ich falle gleich mit der Tür ins Haus. Herr Sternberg hat gestern den Künstler Christian Boltanski zitiert – das fand ich total super –, der gesagt hat, er stelle gern in sakralen Räumen aus, weil nur dort heute noch die großen existenziellen Fragen der Menschheit verhandelt werden. Im Museum geht es uns aber auch um existentielle Fragen – und wir tun gut daran, die Rahmenbedingungen dafür neu zu gestalten.

I. Prolog: Kirche – Kunst – Museum

„In the long run we all are dead.“ Lord Keynes hat es gewusst, und wir wissen es eigentlich auch: Unsere Lebenszeit ist kurz. Wir kommen spät und gehen früh, und die Strecke dazwischen, die unser Leben ist, ist Frist, Episode. Unser Sein ist Sein zum Tode. Temporäre Ausflucht aus dieser subjektiven Lebenszeit bot bis in das 19. Jahrhundert die Teilhabe an der Ewigkeit Gottes, der Gang in den Kultraum Kirche. Dort wirkten Reliquien Wunder. Die Anwesenheit der leiblichen Überreste von Heiligen nimmt Bezug auf das, was nicht anwesend ist. Die Reliquie in ihrem kostbar gestalteten Schneewittchen-Sarg repräsentiert ein Unsichtbares. Die Reliquie ist Repräsentant des fernen Gottes.

In diesem Sinne werden Knochenreste zu Zeichenträgern. Einer der großartigsten Museumsphilosophen – Krzysztof Pomian – nennt diese Zeichenträger Semiophoren. Semiophoren vermitteln zwischen der profanen Welt des Kirchgängers und einer unsichtbaren Welt der Religion. Doch die Reliquie braucht das Reliquiar. Erst der artifizielle Rahmen sorgt für die Schaulage des Knochenrests, der nicht Kunstwerk ist, sondern religiöses Zeichen. Sein kostbares Behältnis aber stellt eine direkte Beziehung zum Ästhetischen her. So teilen sich das Religiöse und das Ästhetische ein und dieselbe Atmosphäre, formen gemeinsam den Kultraum der Kirche.

Im Zeitalter der transzendentalen Obdachlosigkeit erlöst uns kein Himmel mehr. Gott ist tot, laut Friedrich Nietzsche. Die sich stetig beschleunigende Welt der Moderne ersetzt die alten Kultorte durch neue. Heute fliehen



Dr. Ulrike Lorenz, Direktorin der Kunsthalle Mannheim

wir ins Museum. Vor Vitrinen, die nicht mehr selbst Kunstwerk sind, aber verehrungswürdige Kunstwerke beinhalten, wie Edgar Degas' Tänzerin. Die Künstler der Moderne setzten sich an die Stelle des alten Schöpfergotts, und sie setzen ein neues Unsichtbares in die Welt: die immateriellen Werte ihrer Werke, die durch gesellschaftliche Absprachen zu Bedeutungsträgern werden – mit der Folge von schwindelerregenden Tauschwerten. Diese Substantiation vom Ding zum Werk und vom Kunstwerk zum Bedeutungsträger vollzieht sich jedoch nur im Gesehenwerden.

Moderne Kunst braucht die Ausstellung und zugleich den Schutz des Museums wie einst die Reliquie das Reliquiar. Erst im Sichtbarwerden und Ausgestelltsein konstituiert sich seit der Moderne die Kunst. Statt vor dem Altarschalt sich also die moderne Fortschrittswelt um das Rätsel des sanktionierten Kunstwerks. Hier kann der getriebene Mensch der Gegenwart, freilich ohne verbürgte Heilserwartung, noch Transzendenz erspüren, Sinn erfahren, Gemeinschaft erleben. Aufgehoben in der ewigen Gegenwart des Kunstwerks und seiner Bedeutungsdichte entkommt er für kurze Zeit der Endlichkeit seines irdischen Seins.

II. Kunsthalle Mannheim – Museum in Bewegung

Soweit mein Prolog, und auf dieser Grundlage stelle ich jetzt kurz die Wiedererfindung der Kunsthalle Mannheim als ein offenes und öffentliches Museum für moderne und zeitgenössische Kunst vor. Ich rede ja hier vor einem Publikum, das geübt ist, Gleichnisse zu lesen und zu interpretieren, und so werden Sie das, was ich Ihnen jetzt entfalte, relativ rasch auch als eine Form von Metapher verstehen.

Das Museum ist ebenso wie die Kirche in die Jahre gekommen, und es ist an der Zeit, in einer fragiler werdenden Demokratie, diese Kulturinstitution in gewisser Weise noch einmal von vorn zu denken. Wir haben in Mannheim, am Rande der Republik, mit dem Rückenwind eines Neubaus versucht, ein „Museum in Bewegung“ zu definieren.

Das heißt, wir wollen Menschen emotional und leibhaftig bewegen und bewegen uns als Institution dabei selbst. Die Kunsthalle ist eines der frühesten Moderne-Museen in Deutschland, 1909 gegründet, mit einer herausragenden Sammlung, die bis in die unmittelbare Gegenwart geht. Das Herz unseres Selbstverständnisses ist bis heute die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst.

Das Schlüsselwerk, das wir seit Gründungstagen in unseren Mauern beherbergen, Édouard Manets „Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“, (siehe Abb. 1, Seite 31) ist in seiner Entstehungszeit ein politisches Statement gewesen.

Und es ist jetzt an uns Museumsleuten, diese Art von engagierter Kunst nicht in einer weihewollen Wahrnehmung stillzustellen, sondern eine Umgebung zu schaffen, die es dem heutigen Publikum ermöglicht, die ursprüngliche Brisanz neu zu erspüren. Manet wollte kein Schlüsselwerk der Malereigeschichte schaffen – es ist natürlich eines geworden –, sondern er hat ein Statement gegen die Außenpolitik von Kaiser Napoleon III. formuliert. Das Gemälde durfte zu Lebzeiten des Künstlers nie ausgestellt werden. Wir knüpfen an diese Ursprünge, an die einstige gesellschaftliche Relevanz dieser Kunst an. Dabei hilft uns eine Sammlung, die das Hauptaugenmerk auf Existenzfragen der Menschen lenkt. Fragen, die wir trotz aller technischen Errungenschaften bis heute nicht wirklich gelöst haben und die wir vielleicht nie lösen werden, weil sich immer neue Generationen daran reiben. Es sind die alten Grundfragen zu Leben und Tod, Sein und Vergänglichkeit; es ist die Sehnsucht nach Transzendenz, die unser alltägliches Leben übersteigt.

Ein bisschen Eigenwerbung muss sein, und so verweise ich auf unseren Neubau am Friedrichsplatz in Mannheim – ich kann Sie nur alle einladen –, und auf der anderen Seite steht der historische Jugendstilbau. Wir haben während der Bauzeit ganz dezidiert im Team – so etwas macht keiner allein – gefragt: Wie kriegen wir die Öffnung in die Gesellschaft von heute hin? Wie verlassen wir als Kulturinstitution den Elfenbeinturm und bringen uns ein? Wie können wir die Energie, die wir aus der uns umgebenden Stadt ziehen (nicht zuletzt ja auch das Geld, mit dem wir alimentiert werden) zurückgeben, wie machen wir die Gesellschaft mit dem, was wir bieten können an Kulturverdichtung, reicher?

Es ist dabei eine Art Narration, die Geschichte von der „Stadt in der Stadt“, entstanden. Und ich kann sagen, das ist sehr gut angekommen in der Museumslandschaft, aber auch weit darüber hinaus. Wir haben im Moment ein hoch inspiriertes Publikum im Haus. Und wir sind noch einen Schritt weitergegangen (ich bin sicher, dass die Kirche sich diese Grundsatzfrage auch stellt oder stellen muss): Wie kommunizieren wir überhaupt noch mit einer Gesellschaft, in der das Bildungsbürgertum immer weniger wird, und in der jüngere Generationen mit neuen Formen von Technologie aufwachsen? Daraus ist eine umfassende digitale Strategie geworden, die wir Schritt für Schritt verwirklicht haben und die in der steten Aktualisierung ein andauerndes Projekt unseres Hauses bleiben wird.

Die neue Offenheit des Museumskonzepts hat sich der Architektur realiter eingepreßt. Wir sind eine „Stadt in der Stadt“. An jeder Stelle kann man aus dem Haus hinausschauen, und die Stadt schaut zurück. Es gibt Brücken und Terrassen, über die man flaniert zu den Kunsträumen, die wir Kuben nennen. Die Kuben sind in sich geschlossene Wahrnehmungsräume, Konzentrationsräume, in denen wir unsere klassisch-

moderne Sammlung sehr unkonventionell in Zwie- und Streitgespräche mit zeitgenössischer Kunst verwickeln.

Ein Beispiel: Wir hüten einen deutschlandweit bekannten Skulpturen-schwerpunkt, darunter auch figurative Plastik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Da fragt man sich als Kunsthistoriker schnell: Was mache ich denn damit? Wir haben einfach eine Menschenmenge daraus gemacht: runter vom Sockel und auf den Boden, und hinein mit dem Publikum in eine unmittelbare Konfrontation.

Unser Hauptwerk von Manet hängt in einer großen arenaartigen Skulptur der Amerikanerin Rita McBride, die die Besucher als Tribüne benutzen: hinaufklettern und hinsitzen. Damit haben wir unser Publikum angeregt, seinen Standpunkt und Blickwinkel auf dieses Schlüsselwerk ganz direkt, körperlich zu verändern.

Das Schaudepot zeigt die Methoden des Museums. Als Beispiel erwähne ich unseren Anselm-Kiefer-Kubus – da sind wir bei einem zeitgenössischen Künstler deutscher Herkunft, bei dem das Transzendente eine große Rolle spielt, die Offenheit gegenüber dem Spiritualitätsbedürfnis der Gegenwart.

Und in einem sehr großen Raum findet sich ein zweiter Künstler: der Südafrikaner William Kentridge, von dem wir die documenta-Arbeit *The Refusal of Time* (siehe Abb. 2, Seite 33) von 2012 erwerben konnten. Hier geht es um das, womit ich begonnen habe, und womit ich auch gleich weitermache: um unsere eigene Lebenszeit, und wie uns unsere eigene Endlichkeit zu Handelnden macht. Das ist ein Thema, dem sich die Kirche ebenfalls stellt, und das nicht nur, wenn sie mit zeitgenössischer Kunst umgeht.

III. Ortsbeseelung: Kunst im öffentlichen Raum

Ich komme jetzt zu meinem zweiten Exempel, der Kunst im öffentlichen Raum, die ich in ihrer besten Form einer Ortsbeseelung vorstellen will. Ich werde Sie auf einen Parcours mitnehmen, auf dem Sie vielleicht erst einmal Schwierigkeiten haben, das überhaupt im Rahmen von Kirche zu denken. Doch ich möchte Ihnen eine Vorstellung davon geben, was internationale Künstler heute beschäftigt, wenn sie in die Öffentlichkeit gehen. Denn im weitesten Sinne ist Kirche ja auch Öffentlichkeit – ein Raum, der vom Prinzip her allen gehört, der allen offen steht, ähnlich wie das Museum.

Der zeitgenössische Begriff von Kunst im öffentlichen Raum beginnt mit der Umwandlung des Denkmalbegriffs im späten 19. Jahrhundert. Von Robert Musil stammt das Diktum: „Es gibt nichts auf der Welt, was so unsichtbar wäre wie Denkmäler.“ Das verdeutlicht das bekannte Kölner Reiterstandbild von Kaiser Wilhelm II., der unendlich viele Denkmäler in Deutschland erzeugt hat. Auch Auguste Rodins „Bürger von Calais“. Rodin ist der erste, der das Denkmal vom Sockel holt, im wahrsten Sinne des Wortes, und damit den Einstieg in einen völlig neuen Skulpturenbegriff ermöglicht, der sich dann noch einmal in den 1960er Jahren markant weiterentwickelte – hin zum offenen Kunstwerk, das sich erst durch die und in der Wahrnehmungsarbeit des Betrachters vollendet.

Auf dieser historischen Grundlage entwickelt sich das, was wir heute als Kunst im öffentlichen Raum bezeichnen: eine neue Form der Denkmals- und Mahnmalskunst. Ich stelle Ihnen eine Reihe exzeptioneller Beispiele für diese zeitgenössischen Erinnerungskonzepte in der Kunst vor.

Micha Ullmann macht ihr Mahnmahl sogar komplett unsichtbar. Viele von



Foto: Kunsthalle Mannheim

Abb. 1: Édouard Manets „Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“ ist in seiner Entstehungszeit ein politisches Statement gewesen und folglich viel mehr als „nur“ ein Kunstwerk.

Ihnen kennen es vielleicht; es ist das Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung auf dem Bebelplatz vor der Sankt-Hedwigs-Kathedrale in Berlin. In der Nacht wird es sichtbar. Tagsüber ist hier nichts als eine Glasscheibe, über die man vielleicht achtlos geht. Doch wer hineinschaut, entdeckt eine leere Bibliothek. Ullmann sagt selbst: Erinnerung sieht man nicht, man kann sie nur spüren. Der Bebelplatz ist ein Ort des Wissens; dort fand die Bücherverbrennung der Nationalsozialisten statt. Die Bibliothek ist leer, und weil das so ist, geht der Blick nach innen. Das genau will der israelische Künstler: das sichtbar gemachte Nicht-Mehr-Vorhandensein thematisieren. Das ist ein zentraler Gedanke in der jüngeren Gedenkkunst.

Und gleich noch die Erwähnung eines von der nächsten Bildhauergeneration geschaffenen Holocaust-Mahnmals: jenes für die fast 66.000 ermordeten österreichischen Jüdinnen und Ju-

den, das Rachel Whiteread, eine britische Künstlerin, 1963 geboren, auf dem Judenplatz in Wien geschaffen hat. Sie richtet auf, was Ullmann in die Erde versenkt hat: den Abguss eines Bibliotheksraums, und sie zeigt nicht sein Inneres, sondern die Konturen der Regale von hinten. Stellen Sie sich vor, dass Sie durch diese Flügeltür die Bibliothek betreten könnten, die Ihnen jedoch – weil es sich um eine massive Betonstruktur handelt – naturgemäß verschlossen bleibt: Sie würden auf die Buchrücken schauen. Von außen jedoch sehen wir die Bücher in ihren imaginären Regalen von der Gegenseite, denn wir stehen ja sozusagen hinter den Regalen. Die Bibliothek ist der Innenraum des Denkmals. Sie bleibt unzugänglich. Aber auch die Bücher müssen verschlossen bleiben, weil sie Buchdeckel an Buchdeckel gepresst stehen. Whiteread sagt: Nicht das Buch als solches wird zum Ersatz-Objekt der Erinnerung, sondern der Raum zwischen dem Buch und uns. Da

kommt der Perspektivwechsel plötzlich zum Vorschein: Der Betrachter, der Rezipient, also Sie, vollenden das Werk in Ihrer Wahrnehmung, in Ihrem Weiterdenken, in Ihrem Mitfühlen. Partizipation, wir kommen noch dazu, ist ein wesentlicher Punkt in der zeitgenössischen Kunst.

Jochen Gerz, einer der wesentlichen deutschen Künstler, hat das mit seinem Hamburg-Harburger „Mahnmal gegen Faschismus“ von 1986 noch ein Stück weitergetrieben. Es handelt sich um einen Blei-Pfeiler, der in acht Schritten abgesehen wurde, so dass am Ende nur noch die Deckplatte offen daliegt. Das hat die Harburger insofern total genervt, weil diese Absenkungen immer erst dann erfolgt sind, wenn genügend Mitbürgerinnen und Mitbürger sich mit ihren Namen und Kommentaren – und die waren sowohl positiv als auch negativ, es gab natürlich Hakenkreuz-Schmierereien – soweit vorgedrungen sind, dass der Pfeiler ganz ausgefüllt

war, und dann ist er um diesen Abschnitt abgesenkt worden. Hier haben wir einen ganz offenen Denkmalsbegriff, der auch im internationalen Vergleich die zeitgenössische Kunst vorangetrieben hat.

Und noch ein Obelisk: Er hingegen erinnert an einen aktuellen Vorgang, den Sie möglicherweise alle in der Presse wahrgenommen haben: Olu Oguibe, Kulturwissenschaftler, Kurator und Konzeptkünstler aus Nigeria, hat ihn für die documenta 14 mitten in Kassel errichtet und mit einem Spruch aus dem Matthäus-Evangelium versehen: „...ich war ein Fremdling, und ihr habt mich beherbergt“ (Mt 25,35). Das steht da in den vier Hauptsprachen, die in Kassel gesprochen werden, in Deutsch, Englisch, Türkisch und Arabisch. Der Künstler spielt damit auf das zeitlose und universelle Prinzip der Zuwendung und Fürsorge an. Sie wissen, dass dieses Denkmal enorme politische Diskussionen im Kasseler Stadtparlament ausge-



Das Podium bei der Fachtagung: Dr. Walter Zahner, Präsident der DG, Dr. Ulrike Lorenz, der Foto- und Videokünstler Christoph Brech, Dr. Claudia

Schink, Künstlerin und Autorin, Bischof Hermann Glettler und Moderatorin Vera Cornette vom Bayerischen Rundfunk (v.l.n.r.).

löst hat, initiiert von der AfD, und dass es jetzt, so wie geplant, abgebaut worden ist, was wiederum die internationale Kunstszene auf den Plan gerufen hat. Es gab eine Sammelaktion, um dieses Werk für Kassel zu erwerben, der Künstler ist der Stadt sehr stark mit dem Kaufpreis entgegengewandert. Und nun soll der Obelisk an einer anderen, städtebaulich ebenfalls interessanten Stelle wieder aufgebaut werden.

Sie merken, dass Kunst im wahrsten Sinne des Wortes zu einem Stachel im Fleisch werden kann. Genau das, was wir von ihr vielleicht erwarten müssen: dass sie uns mit Widersprüchen und Diskussionsanlässen versorgt, die uns als Menschen mit Hirn im Kopf weiterbringen, zu Reflexionen anregen: Was machen wir hier überhaupt?

Ganz kleiner Exkurs, bevor ich zu einigen Thesen über Kunst im öffentlichen Raum komme: Der schottische Lyriker und Künstler Ian Hamilton Finlay

Sie merken, dass Kunst im wahrsten Sinne des Wortes zu einem Stachel im Fleisch werden kann.

hat dieses Werk für eine andere documenta entworfen: „A View to the Temple“, 1987, documenta 8 – vier Guillotinen mit einer Sichtachse auf einen antiken Tempel in den Kasseler Auen. Das Zitat von Finlay spielt auf die Entleerung der Welt seit der Antike an. In diese Leere hinein geht die Kunst im öffentlichen Raum, indem sie öffentlich sichtbare Zeichen setzt – als eine Art Substanzverdichtung, die zu Ortsverdichtung, und wenn sie sehr gut ist, auch zu einer neuen Ortsbeseelung führen kann.

IV. Siah Armajani: Sieben Thesen für relevante Kunst

Ich komme nun zu jenem in Persien geborenen Künstler, der sehr viel zur Entwicklung des Begriffs der Kunst im öffentlichen Raum beigetragen hat: Siah Armajani. Er bezeichnet sich selbst als *public artist* und rückt die kommunikative Funktion von Kunst in den Mittelpunkt, wie hier mit seinem Lesegarten für die documenta 8. Armajani geht von einer Analyse der formalen und soziokulturellen Bedingungen aus, um ein maßgeschneidertes Werk für einen bestimmten Ort zu schaffen. Er formulierte 1987 elf Merksätze zur Kunst im öffentlichen Raum, von denen ich sieben verkürzt zitieren und mit Werken anderer Künstler begleiten will. Armajani bringt die Sinnfrage von Kunst im öffentlichen Raum auf den Punkt und könnte damit aus meiner Sicht auch

mögliche Leitplanken für relevante zeitgenössische Kunst in der Kirche aufzeigen.

Erste These: Kunst im öffentlichen Raum strebt eine Entmystifizierung von Kunst an.

Ich führe zwei unterschiedliche Gewährsmänner auf: Joseph Beuys, Sie kennen ihn alle, mit seiner Intuitionsliste, einem ganz schlichten „multiple“, von dem ca. 12.000 Exemplare existieren, das prinzipiell aber auf eine unendliche Produktion angelegt war. Das heißt, der Kunstbegriff wird total ad absurdum geführt.

Heute sieht das Gespräch zwischen Künstler und Publikum ganz anders aus. Der Franzose Thierry Geoffroy zieht mit seinen Zelten quasi wie ein Nomade durch die Welt. Er ist ein Kunstaktivist, der unmittelbar vor Ort agiert, auf Großausstellungen wie der Biennale in Venedig, und dort inmitten des Kunstbetriebs einen diametralen Kunstbegriff, so wie Beuys, ganz persönlich mit seinem Publikum verhandelt.

Zweite These: Kunst im öffentlichen Raum öffnet eine Perspektive, innerhalb derer wir die soziale Konstruktion von Kunst erkennen.

Hans Haacke, Kölner Konzeptkünstler, wurde 1998 vom Deutschen Bundestag eingeladen, einen der Lichthöfe im Reichstagsgebäude zu gestalten. Haacke entwarf ein großes Beet, aus dem die Inschrift „Der Bevölkerung“ hervorleuchtet. Die Bundestagsabgeordneten sind bis heute aufgerufen, sich an der Vervollständigung dieses Werks zu beteiligen, indem sie mit einem Zentner Erde aus ihrem jeweiligen Wahlkreis das Beet mit der Leuchtschrift befüllen.

Haacke vertritt das Gegenteil des traditionellen Konzepts autonomer Kunstproduktion. Abstrakte Kunst, der Inbegriff der künstlerischen Autonomie, aber gilt – so gestern Thomas Sternberg – bis heute quasi als das große Ereignis, die moderne Kehrtwende, im Kunstverständnis der Kirche. Aber ich muss Ihnen sagen, dass damit die chronische Verspätung, die die Kirche in Bezug auf zeitgenössische Kunst an den Tag legt, nicht beendet ist. Denn als in den 1980er und 1990er Jahren die abstrakte Kunst endlich in der Kirche angekommen ist, waren die zeitgenössischen Künstler schon wieder auf dem Weg zurück in die Realität, in die realen Verhältnisse des Menschen. Daher scheint es höchste Zeit, wieder aufzuholen und zu begreifen, dass Kunst in den letzten 20 Jahren zu einem aktiven Faktor geworden ist, und Künstler bereit und willens sind, sich unmittelbar in die Gesellschaft einzumischen.

Dritte These: Kunst im öffentlichen Raum ist weltlich und nicht sektierisch. Soziale, ökonomische und kultu-

relle Faktoren bestimmen den Prozess.

Christo – Sie werden sich alle daran erinnern – verhüllte mit einem aluminiumbedampften Polypropylengewebe den gesamten Reichstag in Berlin. Das war 1995, kurz nach der Wende in Deutschland. Wir waren alle gleichermaßen stark aufgewühlt von diesem völlig unerwarteten Umbruch, und Christo setzte mit der Verhüllung des Reichstags, mit diesem temporären Entzug des deutschen Parlamentsgebäudes aus der öffentlichen Wahrnehmung, das nun aber erst recht die öffentliche Wahrnehmung auf sich zog, ein wirksames und hochgradig poetisches Zeichen für den politischen Neuanfang.

Der New Yorker Zefrey Throwell, den wir gerade in die Kunsthalle Mannheim eingeladen haben zu unserer Ausstellung „Konstruktion der Welt“, die den Einfluss der Ökonomie auf die Kunst in zwei Epochen untersucht, beschäftigt sich immer wieder mit der Sichtbarmachung soziopolitischer Bedingungen, die unser Leben bestimmen und verändern. 2011 trat Throwell mit einer Nudisten-Performance in der Wall Street auf, die natürlich prompt einen Polizei-Einsatz provozierte: ein 10-minütiger Striptease, in dem er darauf aufmerksam macht, dass in der Wall Street keineswegs nur Banker unterwegs sind, sondern auch ganz normale Leute – Anwohner, Leute, die Straße kehren, Hunde ausführen, Zeitungen kaufen etc.

Vierte These: Kunst im öffentlichen Raum ist eine auf Zusammenarbeit ausgerichtete Produktion.

Die Betonung, dass allein der individuelle Künstler Schöpfer von Werken sei, ist missverständlich und unwahr. Hier haben wir den schon erwähnten Perspektivwechsel vom Künstler zum Rezipienten oder, im Fall von Kunst in der Kirche, zum Gläubigen, der aufgerufen ist, mitzutun, mitzudenken. Im Moment arbeiten wir in der Kunsthalle mit der Künstlergruppe „Volume V“ zusammen, die vor unserem Neubau eine Baracke errichtet hat. Dieser temporäre Ort dient als Plattform für Diskussionen, Kunstaktionen, für die Einbeziehung der Mannheimer Bevölkerung in ein großes, sich sukzessive entfaltendes Kunstprojekt. Die Baracke ist eine Art Satellit der Kunsthalle, ein künstlerisches Labor.

Fünfte These: Soziale wie kulturelle Bedürfnisse und Notwendigkeiten bilden die Grundlage der künstlerischen Tätigkeit im öffentlichen Raum.

Tobias Rehberger ist Professor an der Frankfurter Städelschule. Ein nicht realisiertes Projekt zeigt, wie es funktionieren könnte, wenn Bedürfnisse des Menschen zum Ausgangspunkt von Kunst gemacht werden. Rehberger entwirft im Auftrag des Literaturhauses Frankfurt am Main einen Lesegarten mitten zwi-

schon Hochstraßen, einen aus der Realität ausgeschnittenen Raum mit Obstbäumen und Blumen. Und in der Mitte ist ein Bücherautomat, aus dem man sich Werke der Deutschen Romantik ziehen kann. Kunst wird ein Werkzeug, das wir für die Verbesserung unseres Lebens nutzen könnten.

Sechste These: Es gibt keine besonderen Modellvorstellungen für Kunst im öffentlichen Raum. Einzig die Einschätzung einer Situation für ein spezielles Werk an einem gegebenen Ort und zu einer gegebenen Zeit ist ausschlaggebend.

Ich führe als Beleg dafür ein hochprovokantes Werk, das Katharina Sieverding 1992 zum Projekt „Platzverführung“ beigesteuert hat. Eine Reihe internationaler Künstler war eingeladen, für verschiedene Städte in Baden-Württemberg Kunstwerke zu entwerfen. Sieverding – eine der wenigen deutschen Künstlerinnen, Meisterschülerin von Joseph Beuys, die sich im bundesdeutschen Kunstbetrieb wirklich durchsetzen konnten – macht das Plakat „Deutschland wird deutscher“. Das war natürlich nach der Wende eine enorm

Der israelische Künstler Dani Karavan schuf im Gedenken an den jüdischen Kulturphilosophen Walter Benjamin in Port Bou an der Costa Brava in Spanien das Werk „Passagen“.

kontroverse Aussage. Es geht um die Identität der deutschen Nation, und erstaunlicherweise ist die Frage heute 2018 aktueller denn je.

Der israelische Künstler Dani Karavan schuf im Gedenken an den jüdischen Kulturphilosophen Walter Benjamin in Portbou an der Costa Brava in Spanien das Werk „Passagen“. Finanziert wurde es von zwölf deutschen Bundesländern. Portbou ist der Ort, an dem sich Walter Benjamin auf der Flucht vor den Nationalsozialisten völlig verzweifelt und am Ende seiner Kräfte umbrachte. Er hat den Sprung in die Freiheit nicht geschafft, und es ist dieser Blick in den dunklen Korridor, der geradewegs in das Meer führt, der uns daran sehr emotional erinnert.

Siebte These: Es sind die Menschen, die einem Werk im öffentlichen Raum (in der Kirche) seine Existenzberechtigung verleihen, dadurch, dass sie in Verbindung mit diesem treten und es benutzen.



Foto: Kunsthalle Mannheim

Abb. 2: Die Arbeit *The Refusal of Time* des Südafrikaners William Kentridge problematisiert unsere eigene Lebenszeit und die Tatsache, wie uns unsere eigene Endlichkeit zu Handelnden macht.

Tomás Saraceno, ein argentinischer Künstler, arbeitet mit naturnahen Gebilden, die er monumentalisiert, z. B. Spinnennetze. Er nimmt sie sich zum Vorbild, um seine utopistische Kunst in Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern und Ingenieuren umzusetzen, also ein interdisziplinärer Ansatz, von der Natur inspiriert. Es geht um das Leben in der Zukunft, und er hat für die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf ein große Netz „in orbit“ aufgespannt,

Das Kunstwerk öffnet uns für eine meditative Erfahrung. Und das kann manchmal ein Trost sein.

das man betreten und dabei eine ganz existenzielle Erfahrung machen kann. Ich habe es selber versucht und bin an mir gescheitert; das war sehr eindrücklich.

Bruce Nauman arbeitete an der Erweiterung des Kunstbegriffes aus amerikanischer Sicht in den 60er und 70er Jahren. Er hat große Rauminstallationen entworfen, in die hinein das Publikum fast gezwungen wird. Ich nehme Bezug auf das großartige Werk *Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care* im Hamburger Bahn-

hof-Museum für Gegenwart in Berlin. Naumann nimmt die Kreuzform auf. Man geht in diese korridor-kreuzhafte Vierungssituation hinein und findet sich dann in der Mitte über einem Gitterrost wieder und stellt fest, dass die Kreuzform dreidimensional ist, die Korridore also in alle vier Richtungen führen. Sie haben über sich so etwas wie einen großen Schornstein und unter sich den Abgrund, alles dunkel, zugig, kalt. Und Sie merken, dass es hier schlussendlich um die Verhandlung des Nichts, der Leere um uns herum und vielleicht auch in uns geht, die am Anfang meines Vortrags stand.

Um Sie jetzt aber nicht zu stark auf sich selbst zurückgeworfen zu entlassen, möchte ich zum Schluss James Turrell, einen anderen amerikanischen Pionier aufrufen, mit seinem neuesten Werk, das wir vor 14 Tagen in der Kunsthalle Mannheim anschalten konnten. Es ist ein Lichtkunstwerk, das den Betrachter in eine traumhafte, bezaubernde Situation involviert, die gleichzeitig an die Grundfesten unserer Wahrnehmung rührt. Das Kunstwerk öffnet uns für eine meditative Erfahrung. Und das kann manchmal ein Trost sein.

V. Vorhang auf: Aussicht auf Zukunft

Zum Schluss nun meine kleine Erinnerung, die gleichzeitig Ausblick ist. Die

Frage ist ja, was Kunst im Weichbild der Kirche – von Religiosität heute, von Spiritualität, die nicht Ausflucht in Esoterik oder Wellness ist – überhaupt leisten könnte. Auf der Suche nach Antworten muss jeder künstlerische Eingriff als Reflexion über die Bedingungen der Kirche als öffentlicher Raum ernst genommen werden. Denn es geht im Grunde genommen um nicht weniger als eine Menschlichmachung bestehender Kontexte durch künstlerische Strategien. Kunst kann neue Orientierungspunkte setzen, und wenn sich die Kirche als ein Interventionsraum zur Verfügung stellt, dann wird es dort möglich sein, auch eine neue Lebensqualität zu verorten, vielleicht sogar eine neue Spiritualität, die sich stärker mit dem Leben verbindet, mit den Bedingungen unserer Existenz, und nicht nur mit einem privaten Wohlgefühl-Bedürfnis.

Mit Walter Zahner verbindet mich die gute Erinnerung an ein gemeinsames Kunstprojekt, das wir 2015 nicht von ungefähr zum 50. Jahrestag des Zweiten Vatikanischen Konzils in Würzburg verwirklichen konnten. Eine der eingeladenen Künstlerinnen war die in Paris lebende Ulla von Brandenburg, die mit labyrinthischen, theatralen Konstellationen arbeitet, aber eben auch mit existenziellen Themen, bei denen sehr klar wird, dass Kunst letztlich nichts anderes ist als eine poetische Chirurgie

der Zeit. Mit einem Werk von ihr will ich daran erinnern, dass schon das Zweite Vatikanische Konzil 1965 den kirchlichen Antimodernismus-Eid konsequent verabschiedet hat, und zwar im Sinne des Menschen und seiner realen Lebensfragen, denen sich die Kirche vordergründig stellt, genauso wie das Museum.

Sie zeigt einen fast barocken Vorhang: Er markiert eine Schwelle zwischen zwei Welten, vielleicht auch zwischen zwei Zeiten, und er erzeugt sofort Neugier darauf, was wohl hinter diesem Vorgang liegt. Er öffnet sich. Hier und heute sollte er sich auf einen tatsächlich zeitgemäßen Kunstbegriff in der Kirche öffnen, der die Anfangsworte von „Gaudium et spes“ ernst nimmt und darauf mit künstlerischen Mitteln so reagiert, dass es uns wirklich betrifft und wir uns getroffen fühlen. Denn Kunst kann so viel mehr, als Transzendenz nur in verwässerter abstrakter Form dazustellen. Also hören Sie es noch einmal: „Freude und Hoffnung, Trauer und Angst der Menschen von heute, besonders der Armen und Bedrängten aller Art, sind auch Freude und Hoffnung, Trauer und Angst der Jünger Christi.“ □

Kunst und Kirche – für ein Plus an Vitalität

Bischof Hermann Glettler

Zum Verhältnis von Kunst und Kirche ist bei den verschiedensten Anlässen schon Wesentliches gesagt worden. Die folgenden Thesen verstehen sich als Ergänzung und basieren auf meiner eigenen kuratorischen Tätigkeit in der Pfarre Graz St. Andrä, wo ich mit ANDRÄ KUNST ein vielseitiges Dialogprojekt durchführen konnte. Ich stelle meinen fragmentarischen Anmerkungen einen grundsätzlichen Hinweis voraus.

Kunst ist weder innerhalb noch außerhalb kirchlicher Kontexte ein Allheilmittel gegen Lebensfrust und Erschöpfungszustände, noch ein oberflächlicher Dekor für einen bürgerlichen Lebensstil, wie er von einem Großteil der Bevölkerung und der Kirche gepflegt wird. Die Beschäftigung mit Gegenwartskunst bringt auch nicht automatisch ein Plus an Sensibilität für die soziale und humanitäre Schieflage unserer globalisierten Gesellschaft. Zeitgenössische Kunst ist zu einem großen Teil Ware, Spekulationsgut und Kapitalanlage. Zudem ein Umschlagplatz für alle möglichen Dämonen, die uns heimsuchen können – von der Gier nach Besitz und Macht bis hin zur respektlosen Entstellung des Menschen. Eine kluge Unterscheidung der Geister ist selbstverständlich auch im weiten Feld zeitgenössischer Kunstproduktion und Kunstvermarktung notwendig. Mit diesen einleitenden Feststellungen möchte ich einer naiven Verklärung von Gegenwartskunst als nahezu singulärem Hort von Weltaufgeschlossenheit und humanitärer Verantwortung vorbeugen.

Dennoch liegt in der Gegenwartskunst ein hohes Potential zur Stärkung des Menschen, zur ständig notwendigen Aufklärung im Dienste der Freiheit, sowie zur Entlastung innerhalb einer nervösen und ungeduldigen Gesellschaft. Kunst und Kirche versuchen, der Banalisierung des Lebens und dem fatalen Druck der totalen Ökonomisierung unseres Lebens entgegenzuwirken. Das geschieht in und jenseits vertrauter Kirchenräume und hat immer dort Zukunft, wo Kirche und Kunst sich als selbstbestimmte Partner ernst nehmen.

I. Es geht weder zuerst noch zuletzt um Kunst(-werke), sondern um lebendige Prozesse und gesellschaftliche Entwicklungen

In konkreten sozialen Lebensbereichen – dazu zählen auch kirchliche Einrichtungen, Sakralräume und damit zusammenhängende Bereiche – geht es zu allererst um Begegnung, um den Aufbau belastbarer Beziehungen, um Nähe und Trost, um Solidarität und Seelsorge. Es geht nicht um die Ausstattung kirchlicher Räume mit Artefakten. Das kann und soll natürlich auch seinen Platz haben und hat gewiss seine Bedeutung. Ein Blick auf die zeitgenössische Kunstproduktion zeigt aber, dass es in vielen aktuellen Positionen und Kunstinitiativen vielmehr um den Anstoß und die Steuerung gesellschaftspolitischer Prozesse geht, um die Entwicklung eines Stadtteils, um den Aufbau von Netzwerken zum Schutz vor schwächeren Gliedern der Gesellschaft, um Ermächtigung von Bürgerinnen und Bürgern, um Partizipation und den Aufbau einer aktiven, sozial und politisch wachsenden Zivilgesellschaft. Ein anspruchsvolles kirchliches Kunstengagement muss die-



Hermann Glettler, Bischof von Innsbruck

ser Entwicklung Rechnung tragen und nicht nur auf eine schöne Ausstattung kirchlicher Räume abzielen. Prozesse sind wichtiger als Artefakte! Infolgedessen kann eine ernsthafte Kooperation mit Gegenwartskunst in erstarrte kirchliche Gemeinden eine neue geistige Vitalität bringen, Milieuverfestigungen in Frage stellen und durchlässig machen. Glaube und Leben in einer offenen, multikulturellen Gesellschaft können mit Hilfe von Gegenwartskunst an Intensität und Vitalität gewinnen.

II. Kunst entfaltet überall ihr hohes Störungs- und Irritationspotential – auch in der Kirche, wenn sie zugelassen wird

Es ist gut darum zu wissen, bevor man sich darauf einlässt – um maximal davon zu profitieren. Eine authentische Auseinandersetzung mit Gegenwartskunst kann nicht friktionsfrei ablaufen. Falsche, oft gut eingespielte Harmonisierungen werden aufgebrochen. Kunst ist natürlich kein Bürgerschreck, aber trotzdem per se Provokation. Kunst ist das deutliche Stoppsignal im Optimierungsstress unserer Zeit, das neben Religion vielleicht intensivste Statement gegen den Wahn des möglichst störungsfreien Funktionierens. Im Kampf gegen die hier angedeutete, gefährliche Ökonomisierung aller Lebensbereiche ist eine Kooperation von Kunst und Kirche von höchster Bedeutung. Kunst kann eine Hilfe sein, um Kirchen wieder als Freiräume zu erleben. Räume, wo die Seele atmen kann. Das nicht Berechenbare kommt mit der künstlerischen Intervention zum Tragen – der unnötige Aufwand, das kostspielig Unsinnige, das Verrückte und Narrenhafte. All das, was uns gegenüber den Diktaten einer auf Leistung und Konsum ausgerichteten Hochgeschwindigkeitsgesellschaft widerständig macht und uns selbst als freie Menschen in Erinnerung bringt.

Ähnlich irritierend sind nur der freie Lobpreis in der Kirche, das Schweigen und das Staunen. Irritation um ihrer selbst willen ist ein Leerlauf. Und Dekonstruktion ist nicht Destruktion. Qualitätsvolle Kunst stellt die wesentlichen Fragen so, dass sie den involvier-

ten Betrachter zum Aufbau eines neuen, geläuterten Sinnzusammenhangs stimulieren. Richtig verstanden dient Kunst als Provokation dazu, Wirklichkeit in ihrer gesamten Dynamik und Komplexität abzubilden und aus bekannten Sehgewohnheiten und Denkmustern herauszurufen, was genau das lateinische Wort *provocare* bedeutet.

III. Gegenwartskunst mahnt eine kritische Distanz gegenüber Selbstgefälligkeit und Selbstgenügsamkeit ein

Kunst ist ein Platzhalter für das Andere, für „die Anderen“, für die Fremden und für das in uns Entfremdete, für das Unvorstellbare und für die Unverstandenen. Kunst ist damit natürlich auch ein Platzhalter für das und den „ganz Anderen“, den unbegreifbaren, alle Kategorien menschlicher Begrifflichkeit und Fassbarkeit übersteigenden Gott. In diesem Sinne hat Kunst gerade als Kunst in der Kirche auch eine „heilige“ Funktion – das hebräische Wort für heilig lautet *kadosch* und bedeutet übersetzt eben das ganz andere. Gegenwartskunst ist jedoch zuerst ein radikaler Spiegel, der zu einer kritischen Reflexion der eigenen Überzeugungen, tradierten Haltungen und Leitvorstellungen zwingt. Kunst fordert Themen ein, die man gerne verdrängt oder erledigt hätte. Ein ehrlicher Umgang mit Kunst ist eine Schule gegen Selbstgefälligkeit, Hochmut und theologische Biederlichkeit.

Die Auseinandersetzung mit den ungeschönen Facetten unseres Menschseins und der Wirklichkeit insgesamt zwingt zu einem Bodenkontakt, der allen Wohlwühlwünschen entgegensteht. Seriöse Kunst stellt auch den metaphysischen Kuschelkurs in den unterschiedlichen Soft-Versionen von Spiritualität in Frage. Durch die Konfrontation mit Gegenwartskunst wird das Vertraute und religiös Liebgewonnene dem Prüfstand eines säkularen Blicks ausgesetzt. In diesem Sich-Aussetzen und Sich-Wagen – im Gegensatz zu jeder Form narzisstischer Verschlussheit, die anzuprangern Papst Franziskus nicht müde wird – kann sich Neues ereignen. Es ist Begegnung und Bildung im umfassenden Sinn. Ohne eine diesbezügliche Offenheit läuft kirchliches Leben und pastorales Handeln in Gefahr, bedeutungslos und für eine kirchlich eher distanzierte Zeitgenossenschaft irrelevant zu werden. Das Ernstnehmen von Gegenwartskunst – gerade auch aufgrund ihrer thematischen Streuung und vielfältigen Ambivalenz – ist ein Indikator für Weltoffenheit und Interesse am realen Leben der Menschen, an ihren Sehnsüchten und Verwundungen.

IV. Autonome Kunst eignet sich nicht für die Vermarktung des Glaubens

Gegenwartskunst steht selbstverständlich unter dem Anspruch uneingeschränkter Autonomie. Sie lässt sich nicht dienstbar machen für eine wünschenswerte Unterstützung kirchlicher Mission. Ihre Mission ist nicht die einer Verkündigung christlicher Glaubensinhalte. Selbstredend verwehrt sie sich einer wie auch immer gearteten Vermarktung des Glaubens. Gegenwartskunst leistet keine *Propaganda Fidei*, wie dies in Zeiten der Gegenreformation und zur Hochblüte des Barock noch der Fall war und auf einem höchst anspruchsvollen ästhetischen Niveau geleistet wurde. Denken wir an die genialen Deckenfresken des Jesuiten Andrea Pozzo und an die Malerei des österreichischen Barockmeisters Kremser-Schmidt, um fast willkürlich zwei überzeugende Beispiele zu nennen.

Zur Klarstellung: Eine dem Evangelium Jesu entsprechende, heutige Mission

ist natürlich auch etwas anderes als Propaganda und Überredung. Meist wird der Begriff „Evangelisation“ verwendet, der einen ganzheitlichen, Kultur prägenden Prozess im Geist des Evangeliums Jesu meint. Mit Kunst lässt sich in jedem Fall ein Resonanzraum aufbauen, in dem es ein persönliches Ringen um Wahrheit, einen Zuwachs an Empathie und eine spirituelle Horizonterweiterung geben kann. Wenn sich eine Kirchengemeinde ernsthaft in den Dialog mit Gegenwartskunst begibt, dann baut sich meist langsam ein wachsender Kreis von Interessenten auf, der den Freiraum zu schätzen weiß.

Kunst muss von ihrem Auftrag her die entscheidenden Fragestellungen von Mensch und Welt benennen und vertiefen, das Existentielle und Verwundbare, die Bruchlinien und Verwerfungen. Es ist nicht ihre Sache, Antworten zu liefern bzw. Lösungsvorschläge zu machen. Qualitätsvolle Gegenwartskunst ist jedoch ein extrem wertvoller Coach zum Erlernen von Voraussetzungen und Herzens-Haltungen, die für eine dialogisch angelegte Evangelisation extrem wichtig sind.

V. Was Kunst ist, bestimmen die Experten und nicht die Pfarrkirchenräte – Vorsicht vor Symbol- und Spiritualisierungsfallen

Professionalität ist gefragt – gerade in Fragen kirchlicher Kunst und Raumgestaltung. Diesbezüglich sieht sogar das Kirchenrecht vor, dass bei Bau und Wiederherstellung von Kirchen die Grundsätze und Normen der Liturgie und der sakralen Kunst unter Beiziehung des Rates von Sachverständigen zu beachten sind (CIC Can. 1216).

Durch die Konfrontation mit Gegenwartskunst wird das Vertraute und religiös Liebgewonnene dem Prüfstand eines säkularen Blicks ausgesetzt.

Also: Über gute oder schlechte Kunst lässt sich nicht in einem demokratischen Prozess befinden, auch nicht in einer noch so soliden und geeinten Pfarrgemeinde. „Was Kunst ist, entscheiden die Experten.“ Dieses berühmte Diktum von Msgr. Otto Mauer trifft einen sensiblen Punkt einer oft gut gemeinten Kunstvermittlung in kirchlichen Kontexten. Experten und Expertinnen sind jene, die durch viel Kunstschauen, durch Vergleiche und im Erarbeiten von Qualitätskriterien eine innere Sicherheit entwickelt haben, um die Originalität und Authentizität eines künstlerischen Werkes schneller erkennen zu können.

Meist bleiben Entscheidungen aufgrund von Abstimmungen in einem kirchlichen Gremium hinter der Wahl einer radikaleren, künstlerisch qualitätsvolleren Position zurück. Gute Kunst ist Vorgabe. Oft stellt sich erst nach Jahrzehnten eine Bestätigung durch eine größere Gruppe der Bevölkerung ein. Kunstvermittlung und Erschließung bleibt gerade deshalb ein enorm wichtiger Auftrag.

An dieser Stelle möchte ich jedoch auf die Symbol- und Spiritualisierungs-fälle im kirchlichen Umgang mit Kunst hinweisen. Ich fühle manchmal den Auftrag, das Säkulare, das Sperrige und Unverständliche der Kunst vor dem allzu gut gemeinten Zugriff übereifriger spiritueller Interpretationen schützen zu müssen. Der Überschlag an Transzen-

denzbezügen und symbolischen Gehalten, die wortgewandt benannt und besprochen werden, scheint mir oft unangemessen zu sein. Gute Kunst ist weltlich, auch wenn sie in einem sakralen Kontext auftritt. Sie bedarf keiner ausladenden Interpretation in Richtung Göttlichkeit und ähnlichen geistigen Sphären.

VI. Nur ernsthafte Aufträge mit entsprechenden Gestaltungsspielräumen können Vertrauen aufbauen – letztlich auch eine Frage des Geldes

Kirche als Auftraggeberin war immer auch Motor für die Kunstentwicklung eines Landes und die katholische Kirche war in ihren vitalsten Epochen maßgebliche Auftraggeberin für die Kunstschaffenden der Zeit. Es gab ein gegenseitiges Interesse und Vertrauen auf hohem Niveau. Davon kann spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts keine Rede mehr sein. Zwischen Kirche und Moderne entwickelte sich eine aggressive Distanz, die bis heute nachwirkt. Selbstverständlich hat es im Laufe des 20. Jahrhunderts wichtige Ausnahmen innerhalb der grundsätzlichen Entfremdung gegeben – mit dem Dominikanerpater Jean Marie Couturier und dem Wiener Domprediger Msgr. Otto Mauer sind zwei wichtige benannt. Eine Aufgeschlossenheit der Kirche für die Kultur der Zeit ist aber schlichtweg ein Gebot der Gastfreundschaft. Eine missionarische Kirche im Sinne Jesu muss ein ernsthaftes Interesse an den geistigen Strömungen und Entwicklungen in



Die Außenansicht der Kirche St. André in Graz, in der die Auseinandersetzung mit moderner Kunst eine zentrale Rolle spielt ...

Zwischen Kirche und Moderne entwickelte sich eine aggressive Distanz, die bis heute nachwirkt.

der Gesellschaft haben, die in der Kunst vornehmlich „verhandelt“ werden. Um gegenüber den Kulturschaffenden glaubwürdig zu werden bzw. glaubwürdig zu bleiben, braucht es jedoch konkrete Aufträge. Nur ein theoretischer Kunst-Diskurs bringt längerfristig kein Vertrauen. Die Kirche muss auch an die Künstler und Künstlerinnen glauben, sie ernst nehmen und entsprechend bezahlen. Gute Kunst kostet Geld, leider auch schlechte. Apropos Aufträge: Es mangelt an qualitativ christlicher Gebrauchskunst. Was sich in den einschlägigen Läden an religiösem Kitsch ansammelt, ist kaum zu beschreiben. Aber dieser Appell richtet sich auch an die Kulturverantwortlichen in unseren Diözesen: Es sind neue, qualitative religiöse Zeichen, Kreuze und Bilder in Auftrag zu geben, die man mit gutem Gewissen den Gläubigen für den alltäglichen Gebrauch anbieten kann.

VII. Im Dialog von alter und neuer Kunst entsteht eine konstruktive Reibungsenergie – gegen die Fettschierung von Tradition oder Innovation

In der prekären Balance von Kontinuität und Diskontinuität, von Tradition und Innovation, von Bruch und Stabilität braucht die Kirche die Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst als unersetzlichen Lernort. Jedes Kunstwerk war zu seiner Entstehungszeit einmal zeitgenössisch, vielleicht sogar auch provokant, mit Sicherheit jedoch ungewohnt. Das kulturell Neue entstand durch eine Konfrontation des bereits kulturell Etablierten mit Versatzstücken und Erfahrungen scheinbar kulturell minderwertiger Alltagskultur. Beispiel? Bewegungsmomente und Rauminsze-



... und auch der markante Kirchturm dient als Projektionsfläche. In Kürze soll eine Website freigeschalten werden, die das gesamte Projekt von Bischof

Glettler und seiner Mitstreiter ausführlich dokumentiert. Freundlicherweise durfte „zur debatte“ schon einige der Bilder im Vorgriff verwenden.



Im Inneren der Kirche: Altar, Ambo und Tabernakel stammen aus dem Jahr 2004.



Copyright der Fotos (4): Kunstzentrum St. Andrä/CREATIVE COMMONS LICENSE

In der Detailaufnahme zeigen sich die Besonderheiten der religiösen Kunstwerke.

nierungen des Theaters fanden Eingang in die sakralen Bildwelten des Barock. Und die unmittelbare Wirkung? Barocke Sakralkunst hatte die Kraft, Menschen in eine ästhetische und religiöse Ekstase zu versetzen. Der Blick in ein barockes Deckenfresko ließ den Himmel hereinbrechen. Die dort dargestellte Welt Gottes und seiner Heiligen war nicht nur ein faszinierendes Schauspiel, sondern Wirklichkeit – geschaut, gefühlt, geglaubt! Sie zu schauen gab den Gläubigen angesichts der vielfältigen Not ihrer Zeit einen gewaltigen Lebensimpuls.

Für uns Heutige ist das barocke Fresko höchstens ein bemerkenswertes Kunstwerk. Es fehlt uns die Frische, die Freude und die innere Spannkraft, um es in seiner ursprünglichen Wucht wahrzunehmen. Durch die Beschäftigung mit aktueller Kunst kann die Dynamik des Verstörenden und Berührenden im aktuellen Kulturtransfer auch für den Sakralraum genützt werden. Die Konfrontation von alter und neuer Kunst erzeugt in jedem Fall eine höchst faszinierende Energie, denn: Qualität verträgt sich immer mit Qualität – über Jahrhunderte hinweg.

VIII. Kunst steht in einem Generationenvertrag für Selbst-Ermächtigung und Selbst-Verantwortung

Die Macht der Bilder ist ein Faktum – auch in einer Zeit der unzähligen Bildfragmente, ungeordneten Visuals und der unzähligen optischen Reize, denen wir ausgesetzt sind. Was es an Bildtransfers, an Weiterentwicklungen oder auch an Abbrüchen von Bildtraditionen gibt, wird meist erst im Nachhinein, in der historischen Betrachtung sichtbar. Was die innovative Bildleistung war, wird später im Vergleich mit der (Kunst-) Geschichte ablesbar sein. Die historisch verfasste Kirche steht in einem Generationenvertrag, der immer wieder neu formuliert werden muss. Dazu braucht es auch die Spezialisten des Bildes, um Perspektivenverschiebungen innerhalb der Gesellschaft aber auch der Religion neu ins Bild zu bringen oder lesbar zu machen.

Auf der anderen Seite braucht es neugierig und kritisch Schauende, die Kunst nicht passiv wie ein Konsumgut genießen wollen, sondern sich selbst zum beteiligten Rezipienten machen. In diesem Zusammenhang ist allerdings die Warnung vor einem euphorischen Überschuss an vermeintlicher Kreativität angesagt. Es kann nicht sein, dass mittelmäßig begabte Kunsthandwerker oder in der Pfarre engagierte Pädagoginnen Aufträge für die eigene Pfarrkirche erhalten. Das Postulat von Joseph Beuys, dass jeder Mensch ein Künstler sei, darf nicht zum Missverständnis führen, dass es in Gestaltungsfragen ohne ästhetische Professionalität abgehen könne. Für Altar- und andere Sakralobjekte empfiehlt es sich, die besten Künstler und Künstlerinnen des Landes einzuladen und nicht (nur) jene, die ein Nahverhältnis zur Kirche haben.

Kunst und Religion sind – soziologisch gesehen – beides Systeme, die das Leben thematisieren und auf dieser Ebene haben sie sich auch was zu sagen und zu geben. In unserer nervösen Zeit brauchen wir eine neue Schule des bewussten Sehens, der bewussten Wirklichkeitswahrnehmung und der bewussten sozialen Interaktion. Ob der Dialog zwischen Kunst und Kirche zukünftig an Intensität und Relevanz zunimmt, ist schwer zu sagen. Dort, wo er bereits zur Selbstverständlichkeit geworden ist, gibt es jedenfalls ein für alle Beteiligten erfreuliches Plus an Vitalität. □