

Kunst und Religion zwischen Moderne und Postmoderne

Die Situation – Ein neu erwachtes Kunstinteresse

Der Diskurs zwischen Kunst, Religion und Theologie wird von einigen Theologen und Kunstwissenschaftlern theologisch wie kunstwissenschaftlich für bedeutungsvoll gehalten. Künstler wie Beuys, Bacon, Hrdlicka, Rainer, Uecker wurden in Kirchen ausgestellt. Auf Akademietagungen und Symposien wird das Verhältnis von Kunst und Religion diskutiert. Obgleich die Zahl bedeutender Kunstwerke, die in Kirchen einen festen Ort bekommen haben, nicht groß ist, wird die Gegenwartskunst für Gottesdienste, Religionsunterricht, theologische Seminare, Akademiearbeit sowie Pfarrer- und Lehrerausbildung zunehmend wichtig. Nicht nur in der postmodernen Philosophie, auch in der Theologie gibt es einen Trend zur Ästhetik. Mit leichter Ironie läßt sich sagen: Die Linken der 68er-Bewegung haben ihren Marx in die Ecke geworfen und sind Ästhetiker geworden.

Diese Beobachtungen beziehen sich auf Deutschland, treffen aber nicht auf alle Regionen gleichermaßen zu. Es gibt Städte, in denen Kunstausstellungen in Kirchen eine große Rolle spielen: Köln, Hamburg, Hannover, Lübeck, Stuttgart, Berlin. Der Osten Deutschlands ist von dieser Art Ästhetisierung noch weniger berührt.

Das Interesse an Kunst ist mit Erwartungen verbunden: Man erhofft sich Kreativität, Imagination, eine alternative Sicht der Dinge, die Erschließung des Symbolischen und Mythischen, bisweilen sogar eine andere Form der Religiosität. Menschen, denen die institutionalisierte Religion der Kirchen nichts (mehr) bedeutet, suchen Sinn und Weltdeutung in der Kunst. Kunst tritt in die Nähe zu Religion, seit Hölderlins Auffassung, Kunst sei »ästhetische Kirche«, Wackenroders »Herzensergießungen eines kunstsinnigen Klosterbruders« oder Vorstellungen von Novalis oder Friedrich Schlegel. Bei Max Weber heißt es:

»Die Kunst konstituiert sich nun als ein Kosmos immer bewußter erfaster, selbständiger Eigenwerte. Sie übernimmt die Funktion einer, gleichviel wie gedeuteten, innerweltlichen Erlösung: vom Alltag und, vor allem, auch von dem zunehmenden Druck des theoretischen und praktischen Rationalismus. Mit diesem Anspruch aber tritt sie in direkte Konkurrenz zur Erlösungsreligion.«¹

1 M. Weber, Die Wirtschaftsethik der Weltreligionen, in: Ges. Aufsätze z. Religionssoziologie, Tübingen 1920/21, 555.

Tritt Kunst an die Stelle der Religion? In Houston/Texas hat man 1971 für die Bilder von *Mark Rothko* eigens eine Kapelle gebaut.² In dem von *Hans Hollein* gebauten Museum Abteiberg in Mönchengladbach begegnet man Konchen, Nischen, Schwellen, einer besonderen Lichtführung – »sakrale« Elemente –, die den Kunstwerken die entsprechende Aura verschaffen. *Joachim Cladders*, der Gründungsdirektor, sagte dazu: »In unserem Jahrhundert hat die Kunst die Stelle von Ritualhöhle, Tempelbezirk, Kathedrale und Palast eingenommen.«³

Diese Erscheinungen sollten nicht dazu verleiten, *alle* Gegenwartskunst religiös zu deuten. Das hieße, sie religiös oder theologisch zu vereinnahmen. Roy Lichtenstein beispielsweise⁴ vermag Alltägliches, Banales, selbst Meisterwerke in sein Wahrnehmungssystem zu integrieren. Er ist ein großer Künstler, aber er ist kein religiöser Künstler. Wollte man sein Werk unter den Begriff »Religion« fassen, würde man es in einen unangemessenen Diskurs bringen. Bei Barnett Newman⁵ hingegen, aber auch bei Joseph Beuys und bei Antoni Tàpies führt erst die religiöse Interpretation zu einem angemessenen Verstehen.

Systemtheoretisch gedacht begegnet Kunst in der Gesellschaft als eigenständiges System wie Religion. Gleichwohl gibt es zwischen beiden Systemen Berührungspunkte. Worin bestehen sie? Wie kann man sich theologisch dem Phänomen Gegenwartskunst nähern?

1 Erscheinungsformen der Kunst in Moderne und Postmoderne

1.1 Kunst der Moderne

a) *Das eigene Vorverständnis:* Um dem Begriff »Kunst der Moderne« ein Gesicht zu geben, wähle ich den Ausgangspunkt bei der eigenen Person. Aufgewachsen in Frankfurt am Main, wurde ich in den 50er Jahren durch meinen Kunsterzieher am Gymnasium in die damalige Kunstszene eingeführt. Für mich war moderne Kunst gleichbedeutend mit abstrakter Malerei. Nicht um irgendeine Abbildlichkeit schien es zu gehen, sondern darum, eine leere Leinwand mit Formen und Farben zu gestalten. Man wähnte sich in einer Stunde-Null-Situation. Die Vergangenheit mit ihrem falschen Pa-

2 B. Kerber, Die ökumenische Kapelle in Houston. A painting is not a picture of an experience, it is an experience, in: W. Schmied, Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, Katalog Stuttgart 1990, 65-70.

3 H. Klotz und W. Krase, Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1985, 18.

4 J. Cowart, Roy Lichtenstein 1970-1980, München 1982.

5 S.W. Schmied, Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jhs., Stuttgart 1980, 176-179 u. 274f.

thos und ihren in die Irre führenden Traditionen war vorüber. Abstrakte Malerei war ein Zeichen des Neuanfangs.

In gleicher Weise entwickelte sich moderne Architektur. Sie trat der Schnörkelwelt des 19. Jhs. gegenüber: weiß, schmucklos, funktional, aus Horizontalen und Vertikalen zusammengesetzt, mit Flachdach. Auch hier ein Neuanfang aus einem Null-Punkt-Bewußtsein. Es entsprach dem Existentialismus Sartre'scher Prägung: der Mensch, der sich selbst entwirft und wie ein leeres Blatt beschriftet.

Diese Sichtweise ist typisch für das Bauhaus; es wurde schon 1918 gegründet. *Walter Gropius* hatte bereits auf der Kölner Werkbundausstellung im Jahre 1914 »modern« gebaut.

Das erste abstrakte Bild von *Kandinsky*, ein Aquarell, entstand 1910. *Piet Mondrians* Reduktion des Bildes auf Horizontale, Vertikale und die Farben Schwarz, Weiß, Grau und Rot, Gelb, Blau erfolgte 1915. Denkt man an den Expressionismus, so wurde die Gruppe »Die Brücke« aus Dresden 1905 gegründet, gleichzeitig entstand der Fauvismus in Frankreich. Das erste kubistische Bild, die »*Demoiselles d'Avignon*« von *Picasso*, wurde 1907 gemalt, das Futuristische Manifest 1909 veröffentlicht. Den Beginn des Dadaismus verbindet man mit dem Jahr 1915. Der Surrealismus ist mit dem Jahr 1925 – gemessen an den bisher genannten -ismen – als einziger nach dem 1. Weltkrieg entstanden. Da die Übergänge vom Dadaismus zum Surrealismus fließend sind, könnte man Teile des Surrealismus in zeitliche Nähe zum Dadaismus bringen.

Es geht hier nicht um Datierungsprobleme. Es soll lediglich gezeigt werden, daß 1917/18 im Bereich der Bildenden Kunst die Hauptstile der Moderne schon *in nuce* präsent waren. In den 20er und 30er Jahren kam es dann zu deren Entfaltung. Die Vorstellung, die moderne Kunst hätte nach dem 2. Weltkrieg begonnen, ist aus dem Bewußtsein eines Neuanfangs verständlich, historisch aber falsch.

b) *Die Zeit der Blüte*: Die Moderne ist – schematisch gesehen – um 1880 entstanden. Ihre Blütezeit reicht bis 1917/18; in den 80er und speziell den 90er Jahren stehen wir noch immer unter dem Einfluß der Moderne, allerdings eher im Zeichen eines Endes oder Übergangs. In den Anfängen und in ihrer Blütezeit begegnet man einer aggressiven Moderne, die gegen jede Art von Tradition aufstand und die von den Zeitgenossen als provokativ und skandalös empfunden wurde. Dieses Bewußtsein ist verlorengegangen.

Die Stellung der Künstler zum Museum ist beispielhaft. Die aggressive Moderne sah im Museum ein Feindbild; hier waren die Schätze der Vergangenheit mit ihrem falschen Schein präsent. Im Futuristischen Manifest kann man lesen, man solle die Kloaken in die Museen leiten, um ihre Welt untergehen zu lassen.⁶ In der gegenwär-

6 »Leitet den Lauf der Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen! ... Oh, welche Freude, auf dem Wasser die alten, ruhmreichen Bilder zerfetzt und entfärbt zu sehen!« Aus: *U. Apollonio* (Hg.), *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Schauberg/Köln 1972, 35.

tigen Situation hingegen werden die Museen »sakralisiert«, zu Wallfahrtsorten der Eingeweihten gemacht.⁷ Gegenwartskünstler wie Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer sind in den »Museen für moderne Kunst« – welch ein Widerspruch – in der ganzen Welt vertreten. Jede Kulturmetropole glaubt, eine hochkarätige Sammlung moderner Kunst haben zu müssen. Die Künstler, denen wir den Aufbruch zur Moderne verdanken, hätten sich einem Museum für moderne Kunst verweigert.

Zwischen 1905 und 1918 einerseits und seit den 80er Jahren andererseits hat ein Bewußtseinswandel stattgefunden. Mit Moderne haben beide zu tun, die modernen Museumsstürmer und die in den Museen für Moderne Kunst Präsentierten. Doch der Unterschied zwischen Früh und Spät ist nicht zu übersehen.

Was geschah in der Kunst nach 1945 aus der damals empfundenen Nullpunkt-Situation?

c) *Nach dem 2. Weltkrieg*: Es war die Zeit des *Action-Painting*, der Informellen Malerei, des Tachismus. Jackson Pollock, Willem de Kooning, Emilio Vedova spielten eine große Rolle, ebenso wie Wols und Henri Michaux. Deutsche Maler wie Bernhard Schultze von der Quadriga-Gruppe, Emil Schumacher und andere beschworen das Spontane des Malakts, die Wahrhaftigkeit des inneren Ausdrucks. Der Schaffensprozeß, die Bildentstehung, trat ins Zentrum. Immer handelte es sich um gegenstandsfreie Kunst, um eine spontane Malerei, die aus dem Nichts heraus, jenseits von Figuration und Signifikation, Formen schuf. Erst jetzt schien das Wesen der Kunst nach einer jahrhundertealten Abhängigkeit von nicht-künstlerischen Zwecken deutlich zum Vorschein zu kommen. Ohne die Zwischenglieder der Figuration, ohne Dienst an einer christlich, faschistisch, sozialistisch aufgezwungenen Ideologie schien Kunst das als wahr empfundene Unbewußt-Schöpferische unmittelbar ins Bild zu bringen.

In Frankreich forderten Pater *Alain Couturier* u.a. die abstrakten Maler Alfred Manessier und Jean Bazaine auf, in der Kirche zu arbeiten. Auch in Deutschland wurde eine Kunst ohne inhaltliche Aussage für die Kirchen entdeckt (*Georg Meistermann*). Den entsprechenden Überlegungen z.B. von *Marcel Brion*⁸ liegt der schon von Kandinsky geäußerte Gedanke zugrunde, daß die abstrakte Malerei – weil sie auf jede Abbildlichkeit verzichtet – eine besondere Nähe zum Geistigen im Sinne eines der Weltwirklichkeit entge-

7 »Die Museen lösen die Kirchen ab als Orte, an denen alle Mitglieder einer Gesellschaft in der Feier desselben Kults kommunizieren können« (*K. Pomian, Der Ursprung der Museen*, Berlin 1986, 69). Daß die Kirchen sich dem anschließen, ist wenig wahrscheinlich.

8 *M. Brion, Geschichte der abstrakten Malerei*, Köln 1960, 28f.

engesetzten Bereichs habe.⁹ Die auf keinen fremden Referenten bezogenen Formen und Farben, die nur auf sich selbst zurückweisen, wurden gleichsam zu Garanten einer höheren Wahrheit. Von der Sprache her gedacht, ließe sich sagen, daß ein Jenseits von Sprache hier seinen Ausdruck gefunden habe, religionsphilosophisch formuliert, daß sich in solcher Kunst ein *transcendere* ausdrückt, ein Weg von der Welt auf ein Unbekanntes, Jenseitiges zu.

Mit der *Pop-Art* in den 60er Jahren kam es zu einer Hinwendung zu Werbung (*Andy Warhol*), Comics (*Roy Lichtenstein*), zu vielfältigen Formen der Popularkultur (z.B. der »Riesen-Hamburger« von *Claes Oldenburg*). Diese Entwicklung spielte sich überwiegend in den USA ab. Gemessen an den existentialistischen Hammerschlägen des Abstract Expressionism wurde die Oberfläche der Erscheinungsformen amerikanischer Zivilisation Thema dieser Kunst und bestimmte den grellen, an den Methoden der Werbegraphik orientierten Popstil. *Herbert Read*, Kunsthistoriker und Verfasser der Bildphilosophie »Bild und Idee« (Köln 1961), vermochte den Schritt zur Pop-Art nicht mitzugehen. Wo man mit der Idee von Kunst eine letzte Wirklichkeit in Verbindung bringt, sah man in Pop Art eine Anpassung an Zeitgeschmack, Populismus, Verbeugung vor den Mächten der Werbung und den Medien.

Ein weiterer Zeitsprung: Die *Fluxus-Bewegung* wollte das Erstarrete ins Fließen bringen. Man verwarf das Tafelbild und griff durch provokative Happenings und Aktionen in gesellschaftliche Abläufe ein. Diese Kunstrichtung stand geistig mit der 68er-Bewegung, ihren Aufbrüchen und Infragestellungen des vermeintlich Selbstverständlichen in Verbindung. *Joseph Beuys*, der Prominenteste der Fluxus-Bewegung, arbeitete mit ungewöhnlichen Materialien, u.a. mit Filz, Fett, Schokolade, Luftpumpen und Batterien.¹⁰ In seinen Aktionen und in den documenta-Beiträgen »Honigpumpe« und »1000 Eichen« konkretisierte er seinen »erweiterten Kunstbegriff«, der darauf zielt, dem Menschen »als soziale Plastik« über die Wirkungskraft Kreativität eine neue Aufgabe zuzuweisen. Beuys begründete sein Projekt ausdrücklich religiös (siehe unten).

Unter dem erweiterten Kunstbegriff ist das Kunstwerk nicht mit einem Artefakt – etwa dem Tafelbild – identisch, sondern das Konzeptuelle, das in die Umwelt, in die Gesellschaft wie in die Politik Drängende, ist wesensmäßig Teil von ihm. Das Kunstwerk ist also nicht mit dem Objekt identisch, sondern erst als Gesamtkonzept in seinem Projektcharakter gültig.

9 W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912.

10 G. Adriani, W. Konnertz und K. Thomas, Joseph Beuys. Leben und Werk, Köln 1981.

Thomas Lechner hat bei der Ausstellung »Liebe und Eros« in der Alten Bräuerkirche in Kassel ein Stück Fleisch, in das er Ritzen für Augen, Nase und Mund hineingeschnitten hatte, auf dem Altar platziert.¹¹ Um dieses Werk zu analysieren, würde es nicht genügen, die Schnitte im rohen Fleisch – werkimmanent – zu beschreiben. Dazu gehört die Plazierung des Fleisches auf einem Altar anlässlich einer Ausstellung zum Thema Liebe, dazu der Bildtitel »Jesus Christus: »Fleisch««. Ohne seinen Kontext wäre das Fleisch kein Kunstwerk.

Andere Kunstwerke haben eine geringere sinnliche Präsenz. Von Walter de Marias »Erdkilometer«, einem Werk der documenta 6, ist auf dem Kasseler Friedrichsplatz lediglich ein kleiner Messingkreis zu sehen, der allerdings einen ganzen Kilometer in den Boden hinabreicht. 1982 konnte man miterleben, wie wochenlang an der Verwirklichung des »Erdkilometers« gearbeitet wurde. Zur Rezeption dieses Kunstwerks gehört das Wissen: 1000m vertikal in die Tiefe. Die sinnliche Präsenz dieses Kunstwerkes ist angesichts der konzeptuellen Relevanz minimal.

Mit dem Hinauswachsen in das Konzeptuelle droht der Kunst Entsinnlichung. Für Galeristen ist Konzeptkunst schwer verkäuflich. Wer kann schon einen »Erdkilometer« oder einen »verpackten Reichstag« verkaufen?, bestenfalls Vorbereitungsskizzen, Entwürfe, Fotos – das konzeptuelle Kunstwerk in einem anderen Medium.

Die Entsinnlichung weckte in den 80er Jahren einen »Hunger nach Bildern«. Die »Neuen Wilden« (z.B. Helmut Middendorf, Rainer Fetting, Elvira Bach) malten großformatige grelle Bilder mit hohem expressiven Gehalt. Hintergründig und verschlüsselt präsentierten sich die Bilder der italienischen Symbolisten (z.B. Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino). Einige Künstler befaßten sich wieder bewußt mit Mythologien (z.B. Anselm Kiefer, Markus Lüpertz), wobei in Kiefers Untergangspanoramen das Pathos und Faszinosum nationalsozialistischer Inszenierungen hintergründig mitschwingt.

Für viele waren die Werke der »Neuen Wilden«, der »Symbolisten« und der narrativ-mythologischen Großmeister so etwas wie ein Befreiungsschlag gegenüber visuell entsinnlichten Konzepten. Bei diesen Künstlern gab es wieder Bilder, sogar Triptychen und Bildpanoramen.

1.2 Postmoderne Kunst

a) *Begriff:* Bei den »Neuen Wilden« handelt es sich um einen Neo-Stil, der an Kirchner, den späten Picasso und andere anknüpft. Solche Anknüpfungen gibt es seit den 80er Jahren immer häufiger. Es gibt Neoexpressionisten, Neokonstruktivistinnen, viele Arten des Action-Painting bzw. des Informel. Die Wiederholung, das Zitat, die Auseinandersetzung mit einem anderen Künstler werden zuneh-

11 Liebe und Eros. Metamorphosen biblischer Tradition, Katalog hg. v. Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart, Marburg 1992, 111-113 u.ö.

mend wichtiger. Diese Beobachtungen lassen es sinnvoll erscheinen, auch in der Bildenden Kunst, wie vordem in der Literatur, der Architektur und der Philosophie, von einem Einschnitt zu sprechen, der Spät- oder Postmoderne. Dabei erweist sich der Begriff Spätmoderne als der vorsichtiger; er konstatiert lediglich eine gegenüber einem Früheren veränderte Spätphase. Das lateinische »post« hingegen suggeriert gegenüber dem Früheren, der Moderne, daß man sich bereits in einer Phase danach befindet. Da sich in Literaturwissenschaft, Architektur und Philosophie der Begriff »Postmoderne« durchgesetzt hat, schließe ich mich dieser Terminologie an.¹²

b) *Merkmale:* Mit dem Begriff Postmoderne sind in der Bildenden Kunst folgende Merkmale verbunden:

– *Das Ende der Avantgarde.* Neostile signalisieren, daß es nicht mehr zu gelingen scheint, wirklich Neues zu schaffen. Der Begriff »*Novum*« ist innerhalb der Theorie der Moderne jedoch konstitutiv. »Das Neue ist ein blinder Fleck«, sagt Adorno.¹³ Er erwartet von jedem neu zu schaffenden Kunstwerk, daß es auf der Höhe der Zeit sei, die technischen und geistigen Möglichkeiten bis zum avanciertesten Zustand erfaßt und im Bewußtsein des Jetzt einen neuen Schritt nach vorn geht.¹⁴ Zum Begriff der Moderne gehört, daß die Künstler Avantgarde (Vorhut) sind.¹⁵ Doch sowohl der emphatische Begriff des Neuen als auch der Begriff der Avantgarde lassen sich angesichts der Gegenwartskunst nicht mehr aufrechterhalten.

– *Das Ende der Stile:* Es gibt gegenwärtig keine übergreifenden Stile und -ismen mehr. Die Moderne in ihrer klassischen Phase läßt sich sehr wohl nach Großstilen und -ismen unterscheiden, wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus etc. Ein Picasso als Einzelperson indes durchlief verschiedene Stile und begründete sogar neue. Chagall blieb trotz gelegentlicher Nähe zu Symbolismus und Kubismus ebenfalls typischer Einzelgänger; ähnlich läßt sich auch Paul Klee nicht innerhalb vorhandener Stile einordnen. In der Postmoderne, in der alle Stile der Moderne in unterschiedlichen Mixturen im Künstlerœuvre wiederkehren, ist gleichwohl das Ende ihres übergreifenden Charakters angesagt. Die Subjektivierung ist so weit

12 Hintergrund der Ausführungen ist W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Freiburg i.Br. 1987; *ders.*, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990; *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. K. Barck, P. Gente, H. Paris und S. Richter, Leipzig 1990; *Postmoderne und Dekonstruktion*, hg. v. P. Engelmann, Stuttgart 1990. – Zuvor: A. Huyssen und K.R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg 1986.

13 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Ges. Schriften 7, Frankfurt a.M. 1970, 38.

14 Ebd., 47: »Nur das je Fortgeschrittenste hat Chance gegen den Zerfall der Zeit.«

15 P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974.

fortgeschritten, daß man sagen kann: Jeder Künstler ist sein eigener Stil. Die Subjektivität des Künstlers ist an die Stelle der einst übergreifenden Stile getreten.

– *Der Triumph des Banalen*: Von einer Grenzüberschreitung der Kunst in Richtung auf Alltagskultur (Pop-Art) und »Erweiterung des Kunstbegriffs« (Beuys) war schon die Rede. Bereits in der Pop-Art gab es eine Hinwendung zum Banalen. Jetzt hat sie durch die Expansion des Banalen bis hin zur neuen Wertschätzung des vermeintlich Kitschigen eine zusätzliche Dimension gewonnen.

In der Ausstellung »Metropolis« im Gropius-Bau in Berlin begegnete der Besucher im Hauptsaal einem überlebensgroßen »Ballerina-Clown«, in stilistischer Nähe zu einer Mickey-Mouse-Figur, er begegnet Ironismen jedweder Art bis zum Kitsch,¹⁶ Comics, Bären, Puppen, Videoclips, absonderlichen Sexualpraktiken bis hin zu *Jeff Koons* berühmter Kopulationsszene mit dem italienischen Pornostar Cicciolina. Der Begriff »kitschig« ist nicht abwertend gemeint. »Kitsch« wird zum Programm. Das »Banale« ist der Einspruch gegenüber der Betroffenheitskultur.

c) *Das religiöse Thema*: Der Japaner *Yasumasa Morimura* bearbeitet das Kreuzigungsbild von Lucas Cranach d.Ä. aus dem Jahr 1512, indem er dem gekreuzigten Christus, den Schächern und Maria und Johannes seine eigenen Gesichtszüge bzw. Köpfe von Barbiepuppen und den Marx-Brothers gibt. Er überträgt diese Collage überdimensioniert auf glänzende Fotos.¹⁷

Solche Grenzüberschreitungen sind bei der Aufnahme religiöser oder biblischer Stoffe Teil des Projekts. Die Zeitschrift »Kunst und Kirche« hob gerade diesen Aspekt bei der Aufnahme christlicher Ikonographie in die Gegenwartskunst hervor und widmete diesem Thema ein eigenes Heft.¹⁸ Christliche Inhalte werden in postmodernen Kunstwerken sehr wohl aufgegriffen, aber als »mockery«, »Spott«.

Überraschend ist in diesem Zusammenhang das Werk von *Jan Knap*.¹⁹ In vermeintlicher Naivität malt er die »Maria am Bügelbrett« mit einem niedlichen Jesuskind in der Wanne, Joseph mit großem Hut an der Leiter stehend, Puttenengeln, die die Bügelwäsche in den Schrank bringen, und kleine Vögel. Das ist nicht Ironie, der Künstler ist der Meinung, der zerrissenen Gegenwart gerade die »heile Welt« der Kindheitsgeschichten Jesu und der Heiligen Familie in kindlich-nazarenischem Zauber vorführen zu müssen. Eine Person wie Jan Knap wäre im Umkreis der Moderne nicht denkbar, erst recht nicht im Kontext des Christusbildes des 20. Jahrhunderts. Im Kontext der Postmoderne findet er allerdings seinen Ort. Bedeutende Sammler

16 Metropolis. Internationale Kunstausstellung, hg. v. *Ch.M. Joachimides* und *N. Rosenthal*, Berlin 1991. Die folgenden Beispiele entstammen dieser ersten großen postmodernen Ausstellung.

17 Ebd., 195–197.

18 »Christliche Ikonographie auf dem Prüfstand«, Themenheft von Kunst und Kirche, Darmstadt 1994/3.

19 *J. Knap*, Gemälde und Zeichnungen. Utrecht/Frankfurt a.M. 1996.

moderner Kunst, Gewährleute von künstlerischer Qualität, kaufen diese Bilder und fügen sie ihrem Arsenal der Moderne widerstandslos ein, weil sie in Jan Knaps ernsthaftem Rückgriff auf diese Religiosität eine Alternative sehen.

d) *Zusammenfassend*: Die beschriebene Entwicklung macht E und U, ernsthafte Kunst und Unterhaltung, ununterscheidbar. Womöglich reichen die angegebenen Kennzeichen aus, um ein solches Kunstverständnis gegenüber der Moderne als ein *post* zu behaupten. Hier allein von »Beliebigkeit« zu sprechen – wie immer wieder geschieht –, reicht nicht aus. Die Künstler der Moderne sind trotz der Vielfalt ihrer Arbeitsweisen allesamt von einem strengen Ethos besessen. Jeder der Künstler der Moderne ist auf seine Art kompromißlos und unerbittlich. Obwohl die Moderne einem Außenstehenden real als Vielfalt begegnet, dominieren – blickt man auf die Programme, sieht man die Künstler in ihren Ateliers – Absolutheitsansprüche und Verbotslisten. Gemessen daran erscheint die Postmoderne als beliebig, prinzipienlos, erschlaft und ermüdet. Andy Warhols postmodernes Credo »Anything goes« wäre als vom Kontext losgelöster Satz Unsinn. Im Zusammenhang mit der Modernitäts-Debatte und den dort begegnenden Absolutheitsansprüchen hat ein solcher Satz seinen Ort. Hätte sich in der modernen Architektur ein Architekt einer historischen Form bedient, eines Erkers, einer Säulenreihe, eines Halbbogens, eines Giebels, wäre er von einem Verdikt getroffen worden. In der Postmoderne wird all dies praktiziert. Nimmt der Architekt *Robert Venturi* die Ikonografie von Las Vegas zum Vorbild, wird ein Haus nach der Gestalt einer Ente gebaut, so begegnen hier in postmoderner Architektur ähnliche Phänomene, wie wir sie bei postmoderner Kunst angetroffen haben. Für einen Verfechter der Moderne sind hiermit die Schleusen geöffnet, die unkontrolliert Ströme aus welchen Regionen und Zeiten auch immer hindurchlassen. Positionen, die unter dem Diktat der Moderne benachteiligt wurden, empfinden die Postmodernen als Chance.

1.3 Postmoderne Philosophie aus dem Geist der Kunst der Moderne (Lyotard, Welsch)

a) *Ästhetische Erfahrung gegen Logozentrismus*: Bemerkenswert ist, daß die Kunst der Moderne in ihrer Spätphase für die postmodernen Philosophen zum Paradigma wurde. Bei Denkern wie Lyotard, Eco, Derrida, Baudrillard, Virilio ist dies offenkundig. Virilio ist ein Futurist reiner Prägung. *Derrida* greift bis in den Stil und die Begrifflichkeit (z.B. »die Spur«) Elemente des Informel auf.²⁰

20 J. Derrida, *Die Différance*, in: *Randgänge der Philosophie*, hg. v. P. Engelmann, Wien 1988, 29-52 und 49. Darauf wird später noch Bezug genommen.

Sein philosophischer Dekonstruktivismus steht in Verbindung mit gegenwärtigen Architekturformen (z.B. mit Eisenman). *Wolfgang Welsch*, der sich um die Vermittlung postmoderner Philosophie in Deutschland sehr verdient gemacht hat, spricht sogar von der »Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der Moderne ist bei Welsch Exempel und Anlaß postmoderner Philosophie. »Die Denker, die »an der Zeit« sind, sind ästhetische Denker«,²² die nicht deduktiv von einem Begriff der Vernunft oder einer von ihr geprägten Ideologie (Fortschritt, Marxismus) die Welt zu begreifen versuchen, sondern bewußt bei ästhetischer Erfahrung ansetzen. Damit erweist sich Welsch als guter Interpret von Lyotards Programm einer postmodernen Philosophie.²³

Postmoderne Philosophie im Sinne von Lyotard/Welsch wendet sich

- gegen die großen Meta-Erzählungen (Fortschrittsideologie, Marxismus),
- damit gegen den Logozentrismus in seiner Konstruktion von Sinn,
- damit gegen die Hierarchisierung des Denkens in Form von Oberbegriff und Unterbegriff,
- damit gegen Einsprachigkeit und Allgemeingültigkeit.

b) Lyotards Kunstverständnis – Das Experiment und das Erhabene
Die Option wäre Vielsprachigkeit (Mehrfachcodierung) statt Einsprachigkeit, Polytheismus statt Monotheismus, Widerstreit und Differenz anstelle von Harmonisierung. »Wahrnehmung« ersetzt in ihrer Partikularität die Stelle, die einst der Vernunft zugeschrieben wurde. Bei der Lektüre des documenta-V-Katalogs bemerkte *Lyotard*:

»Man erforscht Vermögen des Empfindens und Phrasierens, des Sätzebildens bis an die Grenzen des Möglichen; man erweitert das Empfindend-Empfindbare und das Sagend-Sagbare; man experimentiert. Eben das ist die Bestimmung unserer Postmoderne, daß dem Kommentar eine schier unendliche Karriere eröffnet wird.«²⁴ Weiter heißt es bei Lyotard: »Und was wollen wir von der Philosophie? Sie soll die Experimente analysieren, indem sie ihrerseits reflexive Experimente macht« (76).

Damit wird Kunst zum Paradigma bzw. zum Organon jener Philosophie, für die Wahrheit immer im Plural steht: Philosophie als Kommentar zur künstlerischen Wahrnehmung.

21 Dieser Aufsatz findet sich in *W. Welsch*, Ästhetisches Denken, aaO., 79-113.

22 Zur Aktualität Ästhetischen Denkens, in: *W. Welsch*, Ästhetisches Denken, aaO., 42.

23 *J.-F. Lyotard*, Das postmoderne Wissen, Bremen 1982.

24 *J.-F. Lyotard*, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, im Buch mit gleichem Titel, Berlin 1986, 70.

Die Entscheidung für Experiment und Pluralität hindert Lyotard nicht, einen Punkt anzugeben, der ihm innerhalb der Kunstwahrnehmung exponiert zu sein scheint. Es geht ihm um das »Erhabene« als die »Darstellung des Undarstellbaren«. Damit steigt er in einen Diskurs ein, der mit den Bildern und kunstphilosophischen Reflexionen Barnett Newmans verbunden ist.²⁵

In Newmans großformatigen Bildern wird eine große einfarbige Fläche durch einen schmalen senkrechten Streifen (»Zip«) durchbrochen. – Die »14 Stations of the Cross«²⁶ verweigern sich allem Anekdotischen, Farbigen, Sagbaren. Auf ungrundierter Leinwand gewahrt man zwei schwarze Streifen, die innerhalb einer Abfolge minimalen Veränderungen ausgesetzt sind. Das Werk verweigert sich dem Betrachter und wirft ihn auf das Gewahrwerden der eigenen Präsenz zurück. Dazu Lyotard: »Die Präsenz ist der Augenblick, der das Chaos der Geschichte unterbricht und daran erinnert und nur sagt, daß »etwas da ist«, bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat.«²⁷

An anderer Stelle sagt Lyotard im Blick auf Newman: »Das Werk erhebt sich im Augenblick, aber der Blitz des Augenblicks entlädt sich auf es wie ein minimaler Befehl: Sei!«²⁸ Kant läßt die Erfahrung des Erhabenen – angesichts der »Donnerwolken«, »Blitze«, »Orkane«, »Ozeane« – trotz der physischen Ohnmacht des Menschen »ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken ..., welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.«²⁹ Das ist der Augenblick, in dem der Mensch »die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung« fühlt (162). In Lyotards Formulierung: »... wie ein minimaler Befehl: Sei!«

So erweist sich Lyotards Umgang mit der Gegenwartskunst zumindest als ein zweifacher:

1. Die Vielfalt der Kunsterfahrung wird unter dem Stichwort Experiment zum Paradigma postmodernen Philosophierens.
2. Die Grenzerfahrung, wie sie sich etwa in der Kunst Newmans als »Erfahrung des Erhabenen« darstellt, wird als ein Letztgültiges allen sonstigen »Beliebigkeiten« zum Trotz festgehalten: »Die Frage des Undarstellbaren ... ist in meinen Augen ... die einzige, die im kommenden Jahrhundert den Einsatz von Denken und Leben lohnt.«³⁰

Auffällig ist, daß sowohl für Lyotard als auch für Welsch die Kunst der Moderne – nicht hingegen die zuvor charakterisierte postmoderne Kunst – zum Paradigma für die postmoderne Philosophie

25 »Der Augenblick, Newman«, zitiert nach J.-F. Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, aaO., 7-24. – Vgl. zudem B. Newman, Selected writings and interviews, hg. v. J.P. O'Neill, New York 1990; Chr. Pries (Hg.), Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn, Weinheim 1989.

26 Siehe Anm. 5.

27 Lyotard, Augenblick, 20.

28 Lyotard, Augenblick, 28.

29 I. Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. G. Lahmann, Stuttgart 1971 (1790), 161.

30 Lyotard, Augenblick, 10.

wird. Die zuvor benannten Phänomene wie das Banale oder gar das Kitschige, auch die Übergänge von E und U, die in der Kunst der Postmoderne eine Rolle spielen, kommen bei den postmodernen Philosophen nicht vor. Die Wiederentdeckung naiver Frömmigkeit hätte bei jenen Philosophen, denen »das Erhabene« zum Grenzphänomen wird, keine Chance.

c) »Präsenz«: Die Frage nach der »Präsenz« gewinnt bei Lyotard als Grenzort und Ort der moralischen Forderung Relevanz. Für Derrida ist die »Schrift« die »Spur« des Verschwindens von Präsenz. »Da die Spur kein Anwesen ist, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, ... gehört das Erlöschen zu ihrer Struktur.«³¹ Anders ausgedrückt: Als »Schrift« begegnet bei Derrida Wahrheit nur noch als gewesene, verschwindende, nicht mehr als real gegenwärtige. Im Gegensatz zu Derrida setzt George Steiner der Existenz von Sprache (und Kunst) die »Annahme einer Gegenwart Gottes« voraus.³² Steiners Philosophie würde man freilich nicht zur postmodernen Philosophie zählen, sondern als deren Korrektur und Gegenschlag betrachten: Was bei Lyotard Grenzpunkt und bei Derrida Spur des Verschwindens ist, ist bei Steiner realpräsent. Die hier aufgeworfene Frage nach »Präsenz« und »Gott« kann an dieser Stelle nicht ausdiskutiert werden. Man merkt allerdings, daß hier philosophisch wie theologisch ein Nerv getroffen ist.

2 Zwischenfrage: Welchen Einfluß hatte der Holocaust auf die Gegenwartskunst?

Der Transfer von der Kunst der Moderne zur Philosophie der Postmoderne hat gezeigt, daß die Kunst der Moderne seit den 80er Jahren auf das philosophische Denken Einfluß nimmt, um in den bisherigen philosophischen Diskurs ein neues Paradigma einzuführen. Im Folgenden möchte ich eine für den deutschen Sprachraum unumgängliche Frage stellen: Haben Konzentrationslager und Holocaust auf die Kunstentwicklung der Moderne Einfluß gehabt? Hinter dieser Frage verbergen sich zwei Einzelfragen:

1. Wie haben einzelne Künstler auf diese Ereignisse reagiert?
2. Hat der Holocaust gar zu einem Paradigmenwechsel innerhalb der Kunst oder der Kunstphilosophie geführt?

Von den Künstlern, die sich benennen lassen, wähle ich einige wenige aus.

31 Derrida, *Die Différance*, aaO., 49.

32 G. Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München/Wien 1990, 13.

2.1 Einfluß auf die Künstler

a) *Chagalls Gekreuzigter Christus*: Das vollendete Gemälde »Engelssturz« basiert auf einem Bild, das vom Motiv her fünfundzwanzig Jahre zuvor begonnen wurde und in welchem die weltgeschichtlichen Ereignisse künstlerisch verarbeitet wurden.³³ Auffällig hier wie auch in der »Kreuzigung in Gelb« (1943) ist die Gestalt des Gekreuzigten.³⁴ Der Gekreuzigte wird mit dem Gebetsschal gezeigt, mit dem Tephillin um den Arm und der Lederkapsel auf dem Kopf. Möglicherweise steht er bei Chagall in solchen Bildern als Repräsentant für das jüdische Volk, den »Gottesknecht« Deuteriojesajas. Während um ihn herum das Chaos waltet, bleibt er selbst still, stumm, in sich gekehrt.

b) *Bacons Triptychen zur Kreuzigung*: In Bacons »Crucifixion« von 1965³⁵ erblickt man im mittleren Bild des Triptychon einen hängenden, vollständig entstellten Körper; im linken Bild liegt ein gefolterter Körper auf einer Pritsche. Die Begleitperson auf diesem Bild ist ebenfalls entstellt, ohne Arme. Auf dem rechten Bild wird ein nackter Mann mit der roten Hakenkreuzbinde in einer verbogenen Bewegungsgeste gezeigt, während zwei Männer mit Hüten an einer Balustrade interessiert zusehen. – Bacons Triptychen zum Thema »Kreuzigung« sind deutlicher Reflex und Bearbeitung der KZ-Problematik.

c) *Herbert Falken – »Scandalum crucis«*: Ausgangspunkt des Zyklus »Scandalum crucis« sind Folterungen im Konzentrationslager.³⁶ Das Werk ist ein Versuch, der »Gott-ist-tot-Erfahrung« zu begegnen. Im »Doppelkreuz« am Anfang verliert Christus seine personale Identität. Das Kreuz der unteren Bildhälfte wird von einem zweiten in der oberen Hälfte gespiegelt, das seitenverkehrt zum ersten steht. Sein Gesicht zeigt ein Schreien, das in Lachen umschlägt. Christus ist nicht mehr der eine, die eine Person. In den folgenden Bildern wird er übertragbar auf andere, die ihrer Folterung und ihrem Tod

33 F. Meyer, Der Engelssturz, Stuttgart 1964.

34 F. Meyer, Chagall. Leben und Werk, Köln 1968, 457 u.ö.; zum Gekreuzigten bei Chagall: H. Schwebel, Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart, Gießen 1980, 59-69; G. Rombold und H. Schwebel, Christus in der Kunst des 20. Jhs., Freiburg i.Br. 1983, 44-47.

35 Schwebel, Christusbild, aaO., 39-42; F. Menekes und J. Röhrig, Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit, Freiburg/Basel/Wien 1994, 36-53.

36 H. Falken, Scandalum crucis. Ein unvollendeter Zyklus in 14 Bildern, Düsseldorf 1970. Hierzu Schwebel, Christusbild, aaO., 42-45; Rombold/Schwebel, Christus im 20. Jh., aaO., 142-147.

mit dem gleichen grausigen Lachen begegnen. Der entindividualisierte Christustyp wird im ganzen Zyklus durchgehalten.

Im »Unvollendeten Doppelkreuz« als Schlußbild erblickt man in der unteren Hälfte das Corpus des Gekreuzigten etwa in der gleichen Art wie beim ersten Doppelkreuz. Die obere Hälfte des Bildes bleibt allerdings ausgespart. An dieser Stelle läßt Falken die weiße Fläche, bei der Kopf und Arme einer Gestalt als Umriß zu erkennen sind, bewußt leer. Mit beiden Hälften ist Christus gemeint. Über der Doppelgestalt ist zu lesen: »Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum – Jesus von Nazareth König der Juden«. Im unteren Bildtitel ist eingeritzt: »Den Heiden eine Torheit« und »Gott ist tot – es lebe Gott«.

Der Negativerfahrung wird kein siegreiches Christusbild entgegengesetzt; wohl aber wird der Ort markiert, der für das »neue« Christusbild freizulassen wäre. Dieses Offenlassen macht das Schlußbild zu einem »Unvollendeten Doppelkreuz«.

d) *Alfred Hrdlicka – »Plötzenseer Totentanz«*:³⁷ Die lebensgroßen Schwarz-Weiß-Bildtafeln (Grafit und Kohle auf Holz) in der Evangelischen Kirche Charlottenburg-Nord in Berlin bringen ebenfalls die Opfer der NS-Zeit mit dem Christusthema in Verbindung. Die Tafeln »Golgatha« zeigten drei Nackte, an Fleischerhaken aufgehängt; die Folterknechte sind ihnen zugesellt.

Auch Hrdlicka bricht im später hinzugefügten dreiteiligen Schlußbild die Negativität auf. Die Auferstehung wird mit einem »EmmausBild« verdeutlicht. Hrdlickas »Christus« ist ein glatzköpfiger Gefangener im Kreis derer, die zur Hinrichtung abgeführt werden. Sein inneres Aufleuchten, das an Rembrandt erinnert, weist ihm in dieser Umgebung eine herausragende Bedeutung zu. Dem vielfachen Sterben wird die schlichte Geste des Brotbrechens als Tat der Mitmenschlichkeit gegenübergestellt. Dieser Mann wird den anderen zum Christus.

Das Auffällige dieser Auseinandersetzungen mit dem Holocaust ist bei Chagall, Bacon, Falken, Hrdlicka der Bezug zum Christusbild. Als der unschuldig verurteilte, der leidende und gefolterte Mensch wird Jesus zur Gestalt, die eine Identifikation mit den Holocaust-Opfern zuläßt.

e) *George Segal – Holocaust-Mahnmal*: Das Mahnmal in San Francisco zeigt zwar keinen Christus, hält aber an einem biblischen Bezug fest. Die darniederliegenden Figuren in weißer Bronze sind

37 Schwebel, Christusbild, aaO., 45-47; Rombold/Schwebel, Christus im 20. Jh., aaO., 117-120; F. Menekes, Kein schlechtes Opium. Das Religiöse am Werk von Alfred Hrdlicka, Stuttgart 1987, 198-203.

Adam und Eva, Abraham und Isaak und andere biblische Gestalten. Doug Adams interpretiert:

»The Holocaust« constructively moves beyond deconstruction and toward an awareness of transcendence in which there are not only connections but suggestions of a center beyond the individual. The perceptions of transcendence come through human bodies expressing biblical subject matter and allowing multiple interpretations and interfaith appreciation.«³⁸

Von Chagall bis Segal wird der biblische Kontext und der jüdisch, christlich oder allgemein menschlich interpretierte Jesus in das Geschehen einbezogen. Die Beschäftigung mit dem Holocaust bedeutet für die genannten Künstler allerdings nicht, daß dies der einzige Bezugspunkt ihres Werkes wäre. Der Holocaust ist wichtig, aber das Thema ist eingebunden in das Gesamtwerk des jeweiligen Künstlers. Selbst bei Francis Bacon, dessen Grundthema das Leiden des Menschen als Körper und Fleisch ist, führt der Holocaust nicht zu einem generellen Paradigmenwechsel.

2.2 Adornos »Ideal des Schwarzen« – Paradigmenwechsel nach Auschwitz

Anders Adornos »Ästhetische Theorie«: »Kunstwerke stellen die Widersprüche als Ganzes, den antagonistischen Zustand als Totalität vor ... Selbst in einer legendären besseren Zukunft dürfte Kunst die Erinnerung ans akkumulierte Grauen nicht verleugnen, sonst würde ihre Form nichtig.«³⁹

Auschwitz wird zum Paradigma für die Ohnmacht des Individuums in der verwalteten Welt. Auschwitz ist sozusagen deren negativer Kulminationspunkt. Eine Kunst nach Auschwitz ist möglich, aber es ist eine Kunst mit dem »Ideal des Schwarzen«⁴⁰ »Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz. Viel zeitgenössische Produktion disqualifiziert sich dadurch, daß sie davon keine Notiz nimmt, etwa kindlich der Farben sich freut.« (ebd.) Ein anderes Mal sagt er: »Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne« (41).

Modell eines solchen Kunstverständnisses ist Samuel Beckett: »Auf dem Nullpunkt aber, in dem Becketts Prosa ihr Wesen treibt, wie Kräfte im unendlich Kleinen der Physik, springt eine zweite Welt von Bildern hervor, so trist wie reich, Konzentrat geschichtlicher Erfahrungen, die in ihrer Unmittelbarkeit ans Entscheidende, die Aushöhlung von Subjekt und Realität nicht heranreichen. Das Schäßige und Be-

38 D. Adams, Transcendence with the Human Body in Art. Segal, De Staebler, Johns, and Christo, New York 1991, 13-44, Zitat: 44.

39 Adorno, Ästhetische Theorie, aaO., 479.

40 Ebd., 66.

schädigte jener Bilderwelt ist Abdruck, Negativ der verwalteten Welt. Soweit ist Beckett realistisch.« (54)

Eine Kunst, die nach Auschwitz nicht »schwarz« wäre, nicht die »Male der Zerrüttung« hätte, wäre Verrat. Damit wird die Vielfalt der Kunst der Moderne auf einen einzigen Punkt reduziert. Dort, wo Kunst im unversöhnten Zustand der Welt ins Auge sieht und wo sie dies durch die Immanenz ihrer Mittel ausdrückt, nur dort ist sie wahr. Kunst ist nach Adorno der einzige Ort, wo man im »falschen Ganzen«, in der verwalteten Welt, im »Verblendungszusammenhang« überhaupt ein Stück Wahrheit antreffen kann. Während die Vielfalt der Kunst der Moderne – die der postmodernen Philosophie zum Paradigma wird – bei Adorno faktisch bedeutungslos ist, wird das, was nach Adorno dem von ihm erhobenen Kunstan-spruch Genüge leistet, theologisch eminent aufgewertet. Die Kunst wird zum »Engel Benjamins«, der angesichts der Opfer der Geschichte zwar nicht eingreift, wohl aber durch seine Anwesenheit ihr Gedächtnis wahrht.⁴¹

3 Theologische Annäherungen an die Gegenwartskunst

3.1 Christliche Ikonographie

Um zwischen Christentum und Kunst eine Verbindung herzustellen, ist man früher selbstverständlich von der christlichen Ikonographie ausgegangen. Man fragte, ob und inwieweit biblische Themen in der Kunst ihren Niederschlag gefunden haben. Ein solches Vorgehen stößt in der Kunst der Moderne bald an seine Grenze.

Bis zum Barock gab es eine christliche Ikonographie von Bibel- und Heiligengeschichten, an die sich die Künstler trotz aller künstlerischen Freiheit hielten. Im 19. Jh. versuchten Nazarener, Präraffaeliten und andere, die christliche Bildwelt durch eine Wende nach rückwärts noch einmal zu retten. Doch die wesentlichen Strömungen der Kunst verliefen in anderen Richtungen. Naturalismus, Impressionismus, später dann Kubismus, abstrakte Malerei etc. haben überhaupt kein biblisches Thema.

Hin und wieder gibt es jedoch in der Moderne Berührungspunkte mit der christlichen Ikonographie. Beispiele zum Bild des Gekreuzigten sind gerade genannt worden. Anlässlich von Ausstellungen des Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart konnte man feststellen, daß sich Künstler überraschenderweise mit

41 G. Scholem, Walter Benjamin und sein Engel, in: Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin, hg. v. S. Unseld, Frankfurt a.M. 1972, 85-138.

dem »Abendmahl«, ⁴² recht viele mit dem Thema »Engel« beschäftigt hatten. Man kann als Religionslehrer oder Pfarrer getrost nach Darstellungen bestimmter biblischer Themen in der Gegenwartskunst suchen. Die Künstler der Gegenwart arbeiten jedoch nicht nach einem ikonographischen Kanon, sondern in jeweiliger Subjektivität. Würde man die theologische Relevanz der Kunst des 20. Jahrhunderts von der Verarbeitung biblischer Themen abhängig machen, hätte man den größten Teil der Kunst dieses Jahrhunderts ausgeblendet.

3.2 Der Künstler als »Genie« (Couturier)

Auf einem anderen Weg könnte gefragt werden, ob ein Künstler »gläubiger Christ« ist, eine »christliche Gesinnung« hat. Das ist freilich keine Frage nach der künstlerischen Qualität. *Gottfried Benns* prägnanter Ausspruch lautet: »Das Gegenteil von Kunst ist gut gemeint.« Viel »gut Gemeintes« hat in die Kirchen Eingang gefunden. Der Glaube eines Menschen ist Sache zwischen ihm und Gott. Ihn zum Kriterium für ein »Werk« zu machen, ist theologisch illegitim.

Der Dominikanerpater Alain Couturier, dem die Initiativen zu den Kirchen von Assy, Audincourt, Ronchamp und andere Reformprojekte zu verdanken sind, ist nach dem Zweiten Weltkrieg einen anderen Weg gegangen. Es schmerzte ihn, daß in Frankreich die damals größten Künstler anzutreffen waren, aber in den französischen Kirchen das größte Ausmaß an Kitsch. So verfaßte er einen »appell aux grands«, um Künstler wie Braque, Matisse, Léger, Bonnard, Chagall, Rouault, Manessier u.a. in die Kirchen zu bringen. ⁴³ Bis auf Rouault und Manessier hatten diese Künstler keine kirchliche Bindung. Braque, Bonnard und Matisse hatten eine eher distanzierte Haltung zum Christentum. Léger war Mitglied der Kommunistischen Partei.

Für Couturier spielte das keine Rolle. Er sagte: »Der große Künstler ist immer intuitiv. Und das genügt beinahe für alles ... Das Genie gibt nicht den Glauben, es besteht aber eine zu tiefe Analogie zwischen der mystischen Inspiration und der der Helden und großen Künstler, als daß man nicht von Anfang an auf ihrer Seite wäre.« ⁴⁴ Der Künstler ist kraft seines Künstlerseins ein Mensch, der durch Inspiration und Intuition für das Wirken des Geistes »prädisponiert« ist. »Jeder wahre Künstler ist inspiriert ..., prädisponiert: weshalb sollte er es nicht auch für die Niederkunft jenes Geistes sein, der ausschließlich »weht, wo er will?« (ebd.) – Couturier unterscheidet zwischen dem Künstler als »Genie« und dem gewöhnlichen Glaubenden.

In der Praxis erwies sich die weder philosophisch noch theologisch haltbare Genieästhetik für den Einzug von moderner Kunst in die Kirche als nützlich. Kunstwerke nachträglich zu taufen, weil alle

42 Abendmahl. Zeitgenössische Abendmahlsdarstellungen, Katalog, hg. v. Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart, Marburg 1982.

43 W.S. Rubin, *Modern sacred Art and the church of Assy*, New York 1961.

44 Zit. nach: *Pie Régamey*, *Kirche und Kunst im 20. Jh.*, Graz/Wien/Köln 1954, 247.

wahre Kunst heilig sei, wie Couturier postulierte, erinnert an Theodor Haeckers Satz: »ars naturaliter christiana«.⁴⁵ Dies wäre allerdings ein Freibrief zur Umdeutung und Vereinnahmung. Dies ist auch das Problem von *Wieland Schmieds* berühmten Ausstellungen »Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde« (1980),⁴⁶ »Gegenwart Ewigkeit« (1990),⁴⁷ beide in Berlin anlässlich von Katholikentagen. Die religiöse Interpretation der künstlerischen Avantgarde der Moderne fand eine hohe Akzeptanz, zumal der religiösen Implikation vieler Werke der Moderne im mainstream kaum Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Bei der Ausstellung von 1990 war dies aufgrund der Werke und der Vagheit des Transzendenz-Begriffs schon schwieriger.

3.3 Transzendenz in der Gegenwartskunst

Der Gegenwartskunst theologisch mit Hilfe des Begriffes »Transzendenz« zu begegnen, ist fast zur Mode geworden. »Transzendenz« wird dabei leicht zu einem »Schwamm«, der alles aufsaugt. Trotzdem ist der Begriff unaufgebbar.

Transzendenz, *transcendere* – »überschreiten«. Der Mensch ist das Wesen, das seine Vorfindlichkeit überschreitet. So betrachtet hat jeder mit Bewußtsein erfüllte Lebensmoment mit »Transzendenz« zu tun. Das künstlerische Schaffen wäre damit eine von vielen möglichen Weisen des Überschreitens. Damit der Begriff »Transzendenz« theologisch zu gebrauchen ist, muß deutlich sein, daß sich der Überschritt auf das Unbedingte (the ultimate) zu bewegt. In diesem Sinn bedient sich auch *Günter Rombold* dieses Begriffs: »Wenn wir behauptet haben, Kunst biete eine Weltdeutung, so besagt das, daß das Kunstwerk im Bedingten auf ein Unbedingtes verweist – nichts anderes ist die Bedeutung seines ›Transzendierens‹«.⁴⁸ – Bei Transzendenz ist vom Unbedingten, vom Heiligen, die Rede, so wie es in der Erfahrung des Menschen manifestiert wird. In solchen Momenten transzendiert der Mensch sein In-der-Welt-Sein hin auf das Unbedingte.

Im Folgenden werden drei Weisen vorgestellt, wie von Transzendenz in der Kunst gesprochen werden könnte. Im ersten Fall geht es um »Transzendenz als ekstatische Durchbruchserfahrung«. Beim zweiten Fall geht es um »Transzendenz als Erfahrung der Entweltlichung«, der dritte Fall handelt von »Transzendenz als Anwesenheit des Heiligen«.

45 *Th. Haecker*, Schönheit. Ein Versuch, Leipzig 1936; Opuscula, München 1959. Dazu: *H.-E. Bahr*, Poiesis. Theologische Untersuchung der Kunst, Stuttgart 1961, 73-87.

46 S. Anm. 5.

47 *W. Schmied*, Gegenwart Ewigkeit, aaO.

48 *G. Rombold*, Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988, 264.

a) *Transzendenz als ekstatische Durchbruchserfahrung* (Paul Tillich): Um ein theologisches Verständnis von Kunst zu gewinnen, orientiert sich Tillich weder an der Ikonographie noch am Bewußtsein des Künstlers, sondern am »Stil«, der mit »Gehalt« verbunden ist. Der Gehalt ist »eine bestimmte Grundstellung zur Wirklichkeit überhaupt. Es ist die letzte Sinndeutung, die tiefste Realitätserfassung, es ist die Funktion der Unbedingtheit ... Die Tatsache des Stils entscheidet über die religiöse Qualität aller Kunst und Kultur.«⁴⁹ Tillich kommt in der Folge zu einer Typologie von drei Stilen: Realismus, Idealismus, Expressionismus.⁵⁰

Während der Realismus an der Form der Wirklichkeit anhaftet, um sie abbilden zu können, und während der Idealismus in eine Scheinwelt ausweicht, ist es einzig der expressive Stil, bei dem der religiöse Gehalt die vorfindliche Wirklichkeit aufsprengt. »In diesem Sinn ist es [das Expressive (d.V.)] ein ekstatisches Element, das den ekstatischen Charakter der Begegnung mit dem Unbedingt-Wirklichen zum Ausdruck bringt.«⁵¹ Religion als das Unbedingt-Wirkliche oder das Heilige ist nur dort zu finden, wo in ekstatisch-expressiver Weise die Wirklichkeit aufgebrochen wird. Die Stoffe der Darstellung spielen dabei keine Rolle: »Es ist in der Tat möglich, in einem Cézanneschen Stilleben, einem Marcschen Tierbild, einer Schmidt-Rottluffschen Landschaft, einem Noldeschen Erotikbild die unmittelbare Offenbarung einer absoluten Wirklichkeit in den relativen Dingen anzuschauen; der Weltgehalt lebt in des Künstlers religiöser Ekstase, scheint hindurch durch die Dinge; es sind ›heilige‹ Gegenstände geworden.«⁵²

Ein ekstatisch-expressiver Religionsbegriff – vergleichbar der Erfahrung des »Heiligen« bei Rudolf Otto – findet nach Tillich in der expressiven Kunst seinen adäquaten Ausdruck. An anderer Stelle spricht Tillich von dem »Prophetischen«, das er speziell mit dem Protestantismus verbunden sieht. Picassos Bild »Guernica« nannte er ein »großes protestantisches Kunstwerk«.⁵³ »Es betont, daß der Mensch endlich,

49 P. Tillich, Religiöser Stil und religiöser Stoff in der Bildenden Kunst, in: Ges. Werke IX, Stuttgart 1975, 312-323, 318.

50 Tillichs erster Aufsatz zur Kunstfrage, aus dem das vorangegangene Zitat stammt, wurde 1921 geschrieben, seine letzten Aufsätze dazu zwischen 1959 und 1965. Tillichs Typologie der Kunststile unterliegt dabei leichten Schwankungen, zumal zu Beginn der »Numinose Realismus« als vierter Stil hinzukommt. Ich orientiere mich an Tillichs Endformulierungen.

51 Paul Tillich, Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche, Ges. Werke IX, 356-368, 368.

52 P. Tillich, Religiöser Stil und religiöser Stoff in der Bildenden Kunst, Ges. Werke IX, 320.

53 P. Tillich, Protestantismus und Expressionismus, in: Almanach für das Jahr des Herrn 1959, 80. Originalfassung: Protestantism and Artistic Style, in: P. Tillich, On Art and Architecture hg. v. J. und J. Dillenberger, New York 1987, 119-125, 119.

dem Tode unterworfen ist; vor allem aber, daß er seinem wahren Sein entfremdet ist und beherrscht wird von dämonischen Kräften, Kräften der Selbstzerstörung«.(ebd.) Es ist augenfällig, daß Tillich an einem Werk ohne religiöse Stoffe allein über den Stil zu einer religiösen Deutung im Sinne des »ultimate concern« kommt. Das Expressive bleibt nach Tillich freilich nicht auf die zeitgenössischen expressionistischen Künstler bezogen. Auch afrikanische Masken, Ikonen und die spätmittelalterliche Kunst lägen in dieser Linie. Man könnte sie bis in die Gegenwart hinein fortsetzen und müßte Bacon, Falken, Hrdlicka, Arnulf Rainer und andere nennen. Auch bei ihnen geht es um eine »Durchbruchserfahrung«.

b) *Transzendenz als »Entweltlichung«*: Durch die Kategorie des Expressiven als »ekstatische Durchbruchserfahrung« werden viele Kunstwerke von religiöser Relevanz ausgeklammert, Werke von Künstlern, die in ihrer Kunst einen Weg der Entweltlichung bis hin zur Leere beschreiten. Der Ausgangspunkt liegt in der Romantik. Ich denke an »Der Mönch am Meer« (1809/10) von *Caspar David Friedrich*: Ein unendlicher, dunkler Himmel wölbt sich über einer kleinen Mönchsgestalt.

Franz Marc wendet sich zunächst der Darstellung von Tieren zu, um damit eine Art kosmischer Harmonie im Einklang von Natur und Kreatur zum Ausdruck zu bringen. Aber diese Phase bleibt für Marc Zwischenstation auf dem Weg zur vollständigen Abstraktion. Der Weg zur »Reinheit« führt dazu, einen Bereich ausfindig zu machen, der neben und jenseits der Wirklichkeit liegt. Es geht um »die Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein, nach Befreiung von der Sinnestäuschung unseres ephemeren Lebens ...«⁵⁴

Wassily Kandinsky sieht im Abstrakt-Bildnerischen einen eigenen Bereich, eine eigene Welt neben der Natur. Dies zu verstehen, bedeutet im Idealfall, die umgebende Wirklichkeit zu verlassen und in eine andere Welt einzudringen. Bewußt spricht Kandinsky vom »Geistigen in der Kunst«.⁵⁵ Kandinsky vertritt in Theorie und Praxis eine Kunstanschauung, deren Ziel als Transnaturalisierung beschrieben werden könnte: Das geistige Prinzip wird vom Natürlichen abgetrennt und ihm als Welt des Abstrakt-Bildnerischen entgegengestellt.

Für *Piet Mondrian* gilt: »Um dem Geistigen in der Kunst näher zu kommen, wird man so wenig wie möglich von der Realität Gebrauch machen.«⁵⁶ Betrachtet man seine auf Vertikale, Horizontale und reine Farben reduzierten Bilder, so mag in Vergessenheit geraten, daß Mondrian in der Vertikalen das Männliche und in der Horizontalen das Weibliche sah und die Bildharmonie mit dem Gegen-

54 *Franz Marc*, zit. nach W. Heß (Hg.), *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956, 79.

55 W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912.

56 Zit. nach: F. Fischer, *Zur Symbolik des Geistigen in der modernen Kunst*, in: *Kunst und Kirche* 1985/2, 103.

satz und Zusammenspiel der Geschlechter in Verbindung brachte. Obgleich sich Mondrian dieser natürlichen Polarität bewußt war, strebte er letztlich danach, einen Bereich aufzuzeigen, in welchem die Gegensätze irdischer Wirklichkeit in einer ganz anderen Harmonie aufgehoben und zum Verschwinden gebracht würden. Bei einem solchen Weg könnte man von Mystik sprechen, von der *via purgativa*, einem Weg stufenweiser Entweltlichung, dem die *contemplatio* folgt: das reine Schauen ohne Worte. Mondrian jedenfalls will zu einem Punkt des Ausgleiches kommen, der jenseits der Gegensätze steht.

Befindet man sich bei Mondrian gleichsam »vor dem Tor« zum Absoluten, so ist *Kasimir Malewitsch* durch dieses Tor bereits hindurchgeschritten. Ist eine noch weitergehende Reduktion vorstellbar als Malewitschs »Schwarzes Quadrat auf weißem Grund« (1913/15) oder »Weißes Quadrat auf schwarzem Grund« (1918)? Nicht mehr Harmonie, der Ausgleich von einem Etwas – wie bei Mondrian – ist das Ziel, sondern die Annihilation, die Annäherung an das Nichts. Gott, Geist, das Nichts und die Gegenstandslosigkeit werden in den Selbstäußerungen Malewitschs zu nahezu austauschbaren Begriffen: »Gott der Geistige und Gott der Gegenständliche werden aufgehen in der Einheit der Gegenstandslosigkeit.«⁵⁷ – In Fortsetzung dieser Linie stößt man auf Barnett Newman und Mark Rothko.

Solche Reduktionsleistungen sind mitunter östlicher Geistigkeit verbunden. *Mark Tobey*s informelles Auflösen der Bildfläche steht im Zusammenhang mit Begegnungen mit der Bahai-Religion und mündet im Geist des Zen. Was er erlebt, will er nicht mehr im Narrativen durchdringen, einzig das *παντα ῥεῖ*, das Strömen und Fließen soll dargestellt werden: Das Eine wird verstanden als das Undarstellbare und Unfaßbare, dem aber gleichwohl Bewegung und Dynamik innewohnt.⁵⁸

Vom Zen geprägt ist ebenfalls der Düsseldorfer Maler *Gotthard Graubner*, dessen monochrome »Kissenbilder« eine einzige Farbe in verschiedener Dichte und Tiefe und verschiedenen Übergängen enthalten, so daß der Betrachter – losgelöst von der Alltagswelt – in einen Bereich eindringt, in dem man scheinbar dem Nichts begegnet, das aber nicht das Nichts des Todes ist, sondern ein mit Dynamik und Potentialität aufgeladenes Nichts.

Die zugrundeliegende Transzendenzerfahrung ist die *via negativa*, die Negation von Welt zugunsten einer Wahrheit »jenseits der Wirklichkeit«.

57 Ebd., 104.

58 W. Schmied, Mark Tobey, Stuttgart 1966; ders., Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde, aaO., 296f.

c) *Transzendenz als Anwesenheit des Heiligen:*

In der ersten Gruppe der Beispiele ist das Unbedingte dasjenige, das die Wirklichkeit ekstatisch-expressiv aufsprengt. In der zweiten Gruppe, der Erfahrung der Entweltlichung, ist das Unbedingte jenseits der Wirklichkeit; es ist nicht in ihr, es ist außerhalb. Als dritter Modus kommt eine Transzendenzenerfahrung zur Sprache, in der das Unbedingte, das Heilige, nicht jenseits, sondern *innerhalb* der Wirklichkeit angetroffen wird: Die Welt ist nicht leer; mitten in ihr ist das Heilige auffindbar.

Betrachtet man ein Stilleben von *Giorgio Morandi*, so sind auf der gegenständlichen Ebene Flaschen dargestellt. Doch es geht in Morandis Stilleben nicht um Flaschen, sondern um die Anwesenheit des Seins der Dinge, die über die Kunst ins Bewußtsein gehoben wird.

Auch in den Stilleben von *Georges Braque* läßt sich in diesem Sinne von einer Präsenz sprechen. Der Fisch auf dem Tabernakel in Assy ist ein Fisch von Braque. Bereits in seinem So-Sein ist ihm eine »Sakramentalität« zu eigen, so daß er so, wie er ist, am Tabernakel »Symbol« werden kann.

Das Werk von *Joseph Beuys* kann vom Selbstverständnis des Künstlers her als ein Werk verstanden werden, das auf das Sichtbarmachen einer solchen Präsenz angelegt ist. In seinen Aktionen wird der Künstler selbst präsent als einer, der spirituelle Prozesse auszulösen gedenkt. In der Aktion »Celtic + « aus dem Jahr 1969 in Basel wäscht Beuys den Anwesenden die Füße. Der Künstler wird in einer Art Taufe mit Wasser übergossen und kniet in Orantenhaltung in einer mit Wasser gefüllten Wanne. Als ich 1977 mit Studenten den Künstler besuchte und ihn auf den Zeichencharakter seiner Handlung ansprach, sprach er vom »Christusimpuls« bzw. der »Christussubstanz«, die es im Menschen zu entdecken gelte. Hier geht es um ein EST, eine Präsenz, die bei Beuys mit und unter dem Kunstwerk und den Kunstaktionen zur Erscheinung kommen soll. »Ist er [der Christusimpuls (d.V.)] eine spirituelle Tatsache, ein wirkliches Geschehen, dann ist er auch vorhanden ... Dann lebt Christus im Menschen selbst. Das kann man anschauen, das kann man vor sich haben wie den Elektroherd hier.«⁵⁹ Für Beuys ist Transzendenz in der Wirklichkeit selbst vorhanden. Der Satz »Jeder Mensch ein Künstler« wird erweitert durch »Jeder Mensch ein Christus«.

Barbara Heinisch, eine Beuys-Schülerin, greift in ihrer »Dialog-Malerei« einen ähnlichen Impuls auf.⁶⁰ Hinter der Leinwand agiert ein Modell, auf dessen Körperabdrucke auf der Leinwand die Künstlerin

59 Gespräch mit Joseph Beuys, in: *H. Schwebel*, Glaubwürdig. Gespräch mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Marti u. Dieter Wellershoff, München 1979, 15-42, Zitat: 31; *F. Mennekes*, Beuys zu Christus. Beuys on Christ. Eine Position im Gespräch, Stuttgart 1989.

60 (o. Hg.) *B. Heinisch*, Katalog Braunschweig/Ulm/Mannheim 1985; *B. Heinisch*, Dialog-Malerei, Stuttgart 1991; *dies.*, Bilder von Anderen, Darmstadt 1993.

in ihrer Malaktion reagiert. Malerin und Modell stehen in ständigem Kontakt. Das Modell wird nicht zum Objekt, sondern bringt die Präsenz seines körperhaften Subjektseins in das Geschehen mit ein. Mit der »Feuerstelle« von *Jannis Kounellis* mögen die Beispiele dieser Gruppe abschließen.⁶¹ Was unter Präsenz zu verstehen ist, läßt sich kaum besser als an diesem Beispiel verdeutlichen. So wenig wie Morandis Flaschen Flaschen sind, sind die Briketts von Kounellis bloß Briketts. Hier wie auch in der »Feuerstelle« geht es um die Anwesenheit des Heiligen in einer unprätentiösen Selbstverständlichkeit. Man kann dieses Transzendenzverständnis, dem es um die Anwesenheit des Heiligen in der Welt – den Menschen und Dingen – geht, auch ein »sakramentales Transzendenzverständnis« nennen. Es geht um das sakramentale EST in der Lebenswirklichkeit.

3.4 Ergebnis

Der Kunst liegen unterschiedliche Transzendenz Erfahrungen zugrunde und können sich an ihr erschließen. Von jeder läßt sich eine Verbindung zur Theologie herstellen, ohne daß es der Brücke über die christliche Ikonographie oder der Analyse des Glaubensbewußtseins bedürfte. Ekstasis, Mystik und das Sakramentale sind Erfahrungen- und Verständigungsmodi, die Kunst und Religion verbinden. »Der Geist weht, wo er will« (Joh 3,8), und das Heilige begegnet in der Kunst auf unterschiedliche Weise. Die Gegenwartskunst erweist sich in solchen Beispielen als Organon von religiöser Erfahrung. In Kunstwerken werden Modelle von Transzendenz (und Spiritualität) bereitgestellt und erprobt. Sie gewähren eine ungewohnte Wahrnehmung und könnten eine neue kirchliche und religionspädagogische Praxis zur Folge haben.

Wie solche Wahrnehmungsweisen zum kirchlichen Handeln in Beziehung zu bringen sind, muß jetzt weiter gefragt werden. Was bedeutet das Kunstwerk konkret im Religions- oder im Ethik-Unterricht? – Gemessen an solchen Fragen befinden wir uns in der vorgelegten Skizze im »Vorhof«. Hat man sich erst einmal auf das Kunstwerk eingelassen, mag man die jetzt erforderlichen Diskurse getrost eröffnen. Aber nicht früher! Zu bedenken bleibt freilich: Die Bilder haben keine Worte. Wenn etwas zu ihnen gesagt wird – wie hier geschehen –, sollte man sich der Indirektheit der Worte immer bewußt sein. Das hier Gesagte ist im Sinne Derridas nicht »Präsenz«, sondern »Schrift« (écriture), Kommentar. Aber ohne die Indirektheit der Worte wäre eine interpersonale Verständigung,

61 *J. Kounellis*, Abbildung: 1982, Text *R.H. Fuchs*, Ausstellung Eindhoven, Madrid, London, Baden-Baden, Baden-Baden 1982.

wäre die Einbeziehung von Kunstwerken in die jeweiligen Lebenswelten nicht möglich.

Dr. *Horst Schwebel* ist Professor für Praktische Theologie und Leiter des EKD-Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart an der Philipps-Universität Marburg.

Abstract

The author states an increasing tendency towards an aesthetic in theology. The mutual reference of art and theology causes him to ask for their points of contact. After giving a detailed representation of modern and postmodern forms of art including their religious topics and philosophical reception, he deals with the influence of the holocaust on contemporary art. In his concluding theological consideration he points out transcendental experiences as a basis of art, the perception of which could lead to new ecclesiastical and educational practice.