

Vom Fundament zum Ferment

Religiöse Erfahrung mit ästhetischer Erfahrung

„Was keinen Widerstand bietet, das interessiert mich nicht“

Paul Valéry

I. Leben, Kunst und Religion

In seinem 1930 begonnenen und bei seinem Tode 1942 unvollendet gebliebenen Romantorso *Der Mann ohne Eigenschaften*, läßt Robert Musil seinen Helden Ulrich im Kapitel „Heimweg“¹ durch die nächtliche Stadt zu Fuß nach Hause gehen. Ulrich kommt von einer Abendeinladung bei Arnheim, einem ästhetisch gebildeten, preußischen Großindustriellen, der Walter Rathenau² nachgebildet ist. Auf diesem Heimweg überkommt Ulrich die Sehnsucht nach seiner Kindheit, den überschaubaren Verhältnissen auf dem Lande, wo noch Götter bei den Menschen wohnen. Ein Heimweg ganz anderer Art zeichnet sich ab in etwas, das „allen in der Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.“³ Doch diese mythische Regression mißlingt. Ulrich ist zu sehr Stadtmensch, zu reflektiert, als daß ihm diese Heimkehr gelänge. Aber er entdeckt aus der Distanz das Konstruktionsprinzip des einfachen Lebens, in das er sich zurücksehnt. Es ist eine „perspektivische Verkürzung des Verstandes,“ die den meisten Menschen ein Dasein in Glück und Frieden möglich macht. Eine Verkürzung, die am Abend die Front begradigt und die Widersprüche des Tages statt sie zu lösen zum Verschwinden bringt.

Gelingendes Leben ist ein Frage der Perspektive. Das Nahe größer und das Ferne kleiner, die private Welt in den Vordergrund und alles andere in den Hintergrund zu setzen, diese Ordnungsleistung ist es, die Ulrich abhanden gekommen ist. Aber gerade deshalb begreift Ulrich das Geheimnis, wie es gelingen kann, der fragmentierten Lebenswirklichkeit den Schein von Ganzheit abzugewinnen: „Die meisten Menschen“ sagt Ulrich, „sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler.“⁴ Sie ordnen ihr Leben, indem sie ihre widersprüchlichen Erfahrungen mit einem erzählerischen roten Faden durchschießen. Der Kunstgriff liegt dabei in den unscheinbaren temporalen Verknüpfungen. Durch sie werden die disparaten Geschehnisse aufgereiht. Aus Leben

¹ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Hamburg 1978, S. 647ff.

² Vgl. Karl Corino: *Musil. Leben und Werk in Bildern und Texten*. Hamburg 1988, S. 12.

³ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Gesamtausgabe Bd.5. Frankfurt/M. 1977, S. 1628.

⁴ Robert Musil (Anm. 1), S. 650.

wird ein Lebenslauf in einer zeitlichen Konsistenz, die allem gewachsen ist, was passiert. So gewinnt das Leben seine glatte Rundung. Wer erzählen kann, ist immer irgendwie geboren, auch im größten Chaos. Jedenfalls in seiner privaten Existenz. Denn nur die private Biographie läßt sich noch erzählen. Das öffentliche Leben ist längst unerzählerisch geworden und breitet sich aus als ein unendliches, abstraktes Gewebe.

Ulrichs Alternative zur alltäglichen „perspektivischen Verkürzung“ ist, ein Mann ohne Eigenschaften zu sein. Eigenschaftslos, ohne biographische Identität, unterläuft er den narrativen Sog, der unweigerlich den Schein von Rundung erzeugt, wo in Wahrheit nur Bruchstücke sind. Eigenschaftslos lebt Ulrich gleichsam im Unbestimmten⁵, dem Augenblick, wo die festen Formen der Wirklichkeit, konfrontiert mit der Möglichkeit, daß alles auch anders sein könnte, beginnen, sich aufzulösen.

Wie in einem Brennglas werden in Musils Roman die Probleme fokussiert, die sich mit der neuzeitlichen Pluralisierung von Wirklichkeit ergeben. Ulrichs eigene Situation ist die einer perspektivischen Multiplikation. Die Bilder, in denen sich das Leben seine Einheit erzeugt, erscheinen ihm in ihrer Besonderung, losgelöst von ihrer Funktion, als entsprungene Gleichnisse einer Ordnung, zu der er weder willens noch in der Lage ist. Leben wird für ihn zur Kunst, auch ohne die Ordnung alltäglicher Sinnggebung auszukommen, und zwar in dem Maße, wie die perspektivische Verkürzung nicht mehr gelingt, und der Mensch, wie Klee das sagt, sein eigener Stil werden muß.⁶

Kunstwerke waren für Klee deshalb Stilübungen. Ein Medium für die höchste, anspruchsvollste Kunstform, die sich allerdings jeder gegenständlichen Darstellung entzieht, nämlich sein eigenes Leben zu leben, jenseits aller perspektivischen Verkürzung. Kunst, wie sie von Musil oder Klee verstanden und betrieben wurde, ist nicht mehr das Gleichnis einer abgerundeten Ordnung, sondern Indiz ihrer Auflösung. Sie repräsentiert keine Einheit der Wirklichkeit, sondern produziert deren Vielfalt, in einer Fülle von Perspektiven, die jedes Kunstwerk eröffnet, unerschöpflich in seinen Deutungsmöglichkeiten, wesentlich bezogen auf den Betrachter, seine Imagination, seine Fähigkeit, sich im Offenen zu bewegen.

Diese moderne Kunst ist Motor eines gesellschaftlichen Pluralisierungsschubs. Sie windet sich heraus aus der festen Ordnung der Dinge, aus der Definitonsmacht des Begriffs und der Verknüpfungslogik des Erzählens. Kunst sucht das ganz Andere, die Darstellung des Undarstellbaren in den Brüchen und Verwerfungen einer scheinbar

⁵ Vgl. Gerhard Gamm: *Flucht aus der Kategorie. Die Positiverung des Unbestimmten*. Frankfurt/M. 1994, S. 11.

solid gefügten Wirklichkeit. Nicht Rundung, sondern Riß ist die Leitmetapher einer Kunst, die autonom sein will, nicht mehr Abbild der Natur, sondern eine Wirklichkeit ganz eigener Art. Welche Rolle aber spielt die Religion in diesen kulturellen Verschiebungen, die mit der Szene aus Musils Jahrhundertroman nur angedeutet sind? Auf den ersten Blick führt Religion wohl eher zur der Daseinsrundung als zu deren Auflösung. In ihrer institutionalisierten Form als Kirche steht Religion für fundamentale Absicherung, für Ruhe und Geborgenheit, und nicht für Widerspruch und Kritik. Klassisch ist die religiöse Bewältigung von Kontingenz und die Reduktion von Komplexität, und das leistet auch die Religion durch den Kunstgriff des Narrativen. Exemplarisch ist dafür der erste Satz der Bibel: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.“ Wenn überhaupt, dann hat Religion in dieser Funktion der Kontingenzbewältigung nur ein Problem: einen Überschuß an Gewißheit. Man kennt immer schon das Ergebnis, daß nämlich der Bogen zurückkehrt, woher er kommt⁷ und alle Fragen, die sich in der religiösen Form des Erzählerischen, der Heilsgeschichte stellen, sind beantwortet, ehe sie denn überhaupt gestellt werden.

Aber das ist nur die halbe Wahrheit. Denn die christliche Religion ist auch und zugleich in ihrem Kern gebrochen, durchsetzt von Negativität. Nicht nur Fundament, auch Ferment. Und so werden die religiösen Metaphern nicht nur gebraucht, um im Störfall wieder Stimmigkeit zu garantieren, sie werden am Kreuz auch gewendet. Die „perspektivischen Verkürzung,“ der Anschein der Rundung des Daseins, den auch die religiöse Bilder erzeugen - am Abend, wenn der Mond aufgegangen ist und die güldnen Sternlein prangen⁸ - diese Bilder werden im Zentrum des christlichen Glaubens zugleich mit ihrer Auflösung konfrontiert.

Bildgebrauch und Bildzerstörung, diese Spannung charakterisiert die religiöse Erfahrung mit den Symbolen, in denen sich der Glaube darstellt und zugleich kritisiert. Es ist daher nicht völlig abwegig, religiöse und ästhetische Erfahrung aufeinander zu beziehen. Auch wenn heute zwischen Kunst und Kirche Welten liegen und sich die Kirche bisher nicht gerade als Anwalt ästhetischer Autonomie hervorgetan hat. Gleichwohl könnte sich in der religiösen Erfahrung ein bestimmtes Wissen angesammelt haben im Umgang mit Bildern, ein Rezeptionsstil, der mit unvermeidlichen Verkürzungen der eigenen Perspektive rechnet, ohne es dabei

⁶ Vgl. Wieland Schmid: „*Ich bin mein Stil*“ *Zum Verhältnis von Kunst und Lebenskunst bei Paul Klee*. Merkur 510/511, 1991, S. 954-959.

⁷ Friedrich Hölderlin: *Lebenslauf. Werke und Briefe* Bd.1, hrsg. v. Friedrich Beißner u. Jochen Schmid. Frankfurt/M. 1969, S. 74.

⁸ Vgl. Matthias Claudius: *Abendlied*. Sämtliche Werke. München ⁶1987, S. 217.

bewenden zu lassen. Das wäre jedenfalls die Ausgangsthese: es gibt eine Kompetenz in der christlichen Tradition in Fragen der Aneignung - und diese Kompetenz ist angesichts des kunsttheoretischen Interesses an Rezeptionsfragen ins Spiel zu bringen.

Ohne Zweifel hatte das Christentum ästhetische Folgen, etwa die Erweiterung des antiken Kanons des Darstellungswürdigen durch die Kategorie des Häßlichen⁹ und, damit zusammenhängend, die Erweiterung des klassischen Schönheitsideals, das nun nicht mehr in edler Harmonie, sondern im unendlichen Schmerz sich zeigt. Ein solches Ideal von Schönheit, das Häßlichkeit in sich aufnimmt, ist im Anschluß an Hamann und Hegel „nicht nur inhaltlich, sondern auch formal christlich bestimmt.“¹⁰

Charakteristisch für die gegenwärtige Debatte ist aber ein drittes, nämlich der Übergang von der Werk- zur Erfahrungsästhetik. Die Wahrnehmung der Kunst wird in der Moderne selber zu einer Kunst der Wahrnehmung.¹¹ Kunst kann von den Bedingungen ihrer Aneignung nicht mehr absehen. Die Beziehung auf den Rezipienten wird konstitutiv für die Gestaltung ihrer Werke. An jedem Werk soll ja Andersheit sinnlich konkret werden. Dann aber ist entscheidend, in welcher Haltung man wahrnimmt. Ob gleichsam „eigenschaftslos“, abgelöst vom Bedürfnis nach Daseinsrundung oder durch eben diese Logik alltäglicher Sinngebung bestimmt, die Brüche nicht erleidet, sondern glättet, um den Anschein der Solidität von Wirklichkeit zu retten.

Wie aber kommt eine solche Offenheit zustande? Die Autonomie der Kunst, ihre erratische Fremdheit, ihre Andersheit, kann ja wesentlich verspielt oder bewahrt werden durch die Einstellung, mit der sie wahrgenommen wird, vorausgesetzt, der Betrachter ist nicht unbeteiligt am Zustandekommen der Bilder, die er sieht. An eben diesem Punkt der produktiven Beteiligung des Betrachters, der Haltung, die über die Inhalte entscheidet, vermute ich einen Zusammenhang religiöser und ästhetischer Erfahrung. Mit religiös meine ich einen bestimmten Stil, eine Art des Umgang mit Andersheit, eine Haltung, die gelernt hat, zwischen der unvermeidbaren Sehnsucht nach Bildern und ihrer ebenso notwendigen Kritik zu unterscheiden und so ein Ferment des Übergangs zu sein.

II. Bilder, die sichtbar machen

⁹ Vgl. Hans-Robert Jauß: *Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur*. In: Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik Bd. 3, hrsg. v. dems., München 1968, 143-168.

¹⁰ Joachim Ringleben: *Dornenkrone und Purpurmantel. Zu Bildern von Grünewald bis Paul Klee*. Frankfurt/M. 1996, S. 15. Zur theologischen Interpretation von Schönheit: Matthias Zeindler: *Gott und das Schöne. Studien zur Theologie der Schönheit*. Göttingen 1993.

¹¹ Vgl. Thomas Erne: *Die Kunst der Aneignung in der Aneignung der Kunst*. ZThK 93 (1996), S. 149-162.

Man kann die Geschichte der bildenden Kunst, und von dieser soll hier in erster Linie die Rede sein, im wesentlichen auf eine Alternative reduzieren: Bilder sind entweder Nachahmung im weitesten Sinn¹², oder sie sind selber etwas. Sie sind entweder Vergegenwärtigung eines anderen, oder selber Gegenwart. Bilder, die nachahmen, geben etwas wieder, einen Baum, eine Stimmung, eine Idee. Bilder dagegen, die nichts wiedergeben, wollen etwas sein. Meist ist schwer zu sagen, was, aber eben doch nichts anderes diesseits oder jenseits ihrer selbst. Diese abstrakte Konkretheit, etwa die eines Giorgio Morandi und seiner Stilleben mit Flaschen, ist als solche nicht gegeben, sie muß erst sichtbar gemacht werden, und das ist die genuine Aufgabe der Kunst. Mit Klee gesagt: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“¹³ In eben dieser Funktion, etwas sichtbar zu machen, das in der Kunst exemplarisch zum Vorschein kommt, begründet sich die Autonomie, der abstrakten Kunst der Moderne.

Eine Begegnung mit dieser autonomen Kunst beginnt in der Regel mit einer Irritation. Was man sieht, geht nicht auf in dem, was man weiß. Natürlich gibt es auch hier Orientierung, Ordnungskategorien, Stilrichtungen, kunstgeschichtliche Hintergründe. Sie erschließen manchen Zugang zu den Werken. Aber diese Wege sind nur provisorisch. Kein Begriff, keine Konvention regelt verlässlich und gesichert die eigene Urteilsbildung. Es bleibt in der Wahrnehmung von moderner Kunst ein Widerstand gegen die Kenntlichkeit, eine Unbestimmtheit, in dem die Befriedigung von Sinnbedürfnissen tendenziell unterlaufen werden. Gerade weil die Frage, was dieses Bild bedeutet, angesichts der meist ungegenständlichen Abstraktheit der Moderne nicht einfach zu beantworten ist, sind sie der Riß im einheitlichen Weltbild, das sich nach Musil der „perspektivischen Verkürzung des Verstandes“ verdankt.

Nicht nur in der Wahrnehmung der Kunst, aber da exemplarisch und gesellschaftlich vielleicht am wirkungsvollsten, wird der Anschein von Solidität der Wirklichkeit aufgelöst. Kunst ist Medium des Übergangs aus den festen Formen einer realistischen Weltsicht in die bewegliche Welt der Ahnungen, der Imagination, wo etwas erst sichtbar wird, durch die Aufmerksamkeit, mit der ich es sehe. Dieses Herauswippen des Betrachters aus seiner soliden Weltanschauung leistet die Kunst dank eines Widerstandes gegen das Begreifen. Kunst läßt sich nicht auf den Begriff bringen. Es ist ein Inkommensurables, Nicht-Identisches in der Kunst, das sich nicht subsumieren läßt unter ein Allgemeines und sich deshalb dem Begriff nicht fügt, wenn denn

¹² Hans Blumenberg: *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*. In: *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1981, S. 55-103.

Allgemeinheit die Leistung des Begriffs ist. Das ist die primäre Kunsterfahrung: Um etwas über Kunst zu erfahren, muß man Erfahrung machen mit Kunst. Ästhetische Erfahrung hat so den Charakter einer Lockerungsübung. In ihr wird die Entsprechung von Begriff und Sache in Frage gestellt, die Rundung des Daseins unterlaufen, und Unbestimmtheit positiviert.¹⁴ Hilfe kann der Betrachter deshalb weniger von seinem Wissen erwarten als von seiner Imagination, seiner Inspiration, dem Spiel mit Ähnlichkeiten, mit Assoziationen und Metaphern, die Unbestimmtheit eine Gestalt geben, ohne sie zum Verschwinden zu bringen.

III. Wahrnehmungskorsett

Kunst mutet dem Betrachter zu, sich ins Offene zu wagen. Dagegen wehrt sich der gesunde Menschenverstand. Musil hat diese Widerstände deutlich wahrgenommen. Sie gibt es nicht nur auf Seiten der Rezipienten - man könnte das die Regreßform nennen - die Flucht in die Geschlossenheit des eigenen Weltbildes, das sich gegen die Zumutung von Kunst immunisiert. Es gibt solche Verkürzung auch auf Seiten der Produzenten, gleichsam die Exzessform. Eine vermeintliche Radikalität in der Zertrümmerung eines konventionellen Weltbildes, die tatsächlich einer konventionellen Sicht der Dinge verhaftet bleibt. Nicht jede Zumutung aus dem Arsenal avantgardistischer Kühnheiten ist durch die Formel „Auflösung der perspektivischen Verkürzung“ gedeckt. Musil kritisiert in diesem Sinn die Schriftstellerkollegen Proust und Joyce, die einfach einer Auflösungsstendenz nachgeben durch einen assoziierenden Stil mit verschwimmenden Grenzen. Damit „schildern sie etwas Aufgelöstes, aber sie schildern gerade so wie früher, wo man an die feste Konturen der Dinge geglaubt hat.“¹⁵ Es genügt also Musil nicht, den Anschein einer solid gefügten Wirklichkeit durch eine äußerliche Auflösung der Form Rechnung zu tragen. James Joyces assoziierender Stil ist noch dem realistischen Mißverständnis verhaftet, die Dingen seien wie sie sind, nur eben disparater und zersplitterter, als andere sie bisher wahrnahmen. Musil sieht vielmehr die Aufgabe, die „feste Konturen der Dinge“ selber aufzulösen. Dinge sind nicht einfach vorfindlich und müssen nur noch besser beschrieben werden. Dinge müssen überhaupt erst sichtbar gemacht werden und dazu muß der Realismus selber als eine Form der Fiktion verstanden werden. Denn „der Realismus ist nur ein mehr oder minder

¹³ Paul Klee: *Schöpferische Konfession*. In: Kunst-Lehre, hrsg. v. Günther Regel. Leipzig ²1987, S. 60.

¹⁴ Gerhard Gamm (Anm. 5), S. 14ff.

¹⁵ Robert Musil, zitiert bei Karl Corino (Anm. 2), S. 378f.

wirksames Mittel - um Solidität, Konsistenz zu erzielen.“¹⁶ Kunst ist deshalb Konstruktion, selbst wenn sie nur Nachahmung gegebener Wirklichkeit sein will. Und das Ziel einer autonomen Kunst ist dann die Konstruktion konkreter Andersheit, der andere Zustand, wie Musil sagt. Ein Zustand, in dem ein Ding nicht mehr als Ausdruck für etwas anderes steht, nicht mehr verknüpft wird in einer temporalen Ordnung, im Vorher und Nachher einer narrativen Verknüpfung, sondern als sinnliche Konkretion von Andersheit wahrgenommen wird: Die Linie als Linie, die Fläche als Fläche, die Farbe als Farbe.

Aber wie kann das gelingen angesichts eines geradezu unwiderstehlichen Sogs, die Wirklichkeit realistisch zu konstruieren, einen Sog zur Daseinsrundung, der sich nicht der perspektivischen Vielfalt, sondern einer perspektivischen Verkürzung verdankt? Kann denn ein Kunstwerk selber für seine angemessenen Wahrnehmung sorgen, wenn selbst avancierte Schriftsteller an diesem Problem scheitern? Und Joyce und Proust stehen hier nur stellvertretend für eine bestimmte Konventionalität im Gewand des Fortschritts. Kann denn ein Kunstwerk selber die Perspektive erzeugen, mit der es angemessen wahrgenommen wird als sinnliche Konkretion von Andersheit, in der im übrigen seine Autonomie begründet ist?

IV. Gebrochener Ausdruck

Genau dieser Meinung war der große Theoretiker der modernen Kunst, Theodor W. Adorno. Kunst kann konkreter Ausdruck von Andersheit sein, der einzige übrigens, der sich der gesellschaftlichen Tendenz zur Nivellierung entziehen kann, aber nur, wenn Kunst in sich ein kritisches Moment integriert. Sie muß gleichsam die Bedingungen reflektieren, unter denen sie diese Konkretion leistet, und selber zum Gegenstand ihrer Darstellung machen. Kunst muß beides zugleich sein: sinnlicher Ausdruck und dessen Kritik, denn jede sinnliche Konkretion ist Verfestigung, in dem nicht nur Sinnlichkeit und Sinn zusammenfallen, sondern eben auch fixiert werden - so als würde im Augenblick des geglückten Einstandes von Sinn und Sinnlichkeit die Form der Dinge wieder fest. Gegen diese immanente Tendenz des Kunstwerks zur Verfestigung kann die Kunst selber angehen, indem sie die Kritik zum Gestaltungsprinzip ihrer Werke macht. Das führt zu einem eigentümlich gebrochenen Charakter des Ausdrucks in der Moderne - jede Fixierung wird relativiert und jede Konkretion potentiell überschritten. Damit wird in die künstlerische Darstellung ein Konflikt importiert zwischen Ausdruck und Andersheit, zwischen Bildaufbau und Bildüberschreitung, den Adorno ausdrücklich

¹⁶ Paul Valéry, *Cahiers/Hefte* Bd. 6. Frankfurt/M. 1993, S. 303.

als Import eines religiösen Motivs kennzeichnet. In seiner Auseinandersetzung mit Kierkegaards Christologie macht Adorno die Entdeckung, daß das alttestamentliche Bilderverbot, das in der Christologie aufgenommen und zugespitzt wird, die Kritik aller Bilder selber als Bild vorträgt. „Die originäre Erfahrung des Christentums bleibt danach...ans Bild gebunden; die Idee Christi gibt eine Generation der anderen im Bilde weiter; wie sein Name besteht sein Bild als irreduzibler mythischer Rest.“¹⁷ In diesem Bild, dem Kreuz, das alle Bilder der Kunst entwertet, ist der Kern des Christentums enthalten. Man könnte sagen, die heimliche Fluchtlinie aller Theologie ist ihre Kulturfunktion, und zwar als Kritik kultureller Erscheinungen, aber, und das ist Adornos Pointe, dies wiederum nur und unhintergebar als Bild, eben jenes Bild der Bildlosigkeit, das Kreuz. Was also das Christentum im Kern ausmacht, eine Kritik der Erscheinung zugunsten des Namen Jesu Christi, ist im Kern nichts Religiöses, sondern selber ein Bild, nämlich das der Bildkritik und damit etwas Ästhetisches. Eine Ästhetik, die nun diesen Grundsatz zum Darstellungsprinzip macht, und das tut nach Adorno die moderne Kunst, übernimmt damit die Funktion, die das Christentum in seiner Bilderkritik seither übernommen hatte, als ihr eigenes Gestaltungsprinzip. Das Bilderverbot wird in der Moderne zum Leitfaden der Kunst.

Ein Indiz für diese Diffusion einer religiöser Funktion in den ästhetischen Bereich ist die erstaunliche Präsenz des Kreuzmotivs in der Kunst unserer Zeit.¹⁸ Bedeutende Vertreter der Moderne wie Baselitz, Beuys, Rainer, Hrdlicka, Bacon und andere haben sich dieser Thematik angenommen. Nicht in bruchloser Kontinuität mit den Christusdarstellungen des Mittelalters. Auch wenn klassische Motive zitiert werden, geht es beim Kreuz weniger um den religiösen Gehalt als um ein Prinzip der formalen Darstellung. Das wäre, um ein Beispiel zu geben, der systematische Unterschied zwischen einer Christusdarstellung etwa von Matthias Grünewald und Arnulf Rainer. Die destruktive Energie der Kreuzigung ist bei Rainer nicht mehr nur Motiv, sondern formales Darstellungsprinzip. Das Leiden wird bei Rainer nicht dargestellt, es wird präsent. Zugespitzt gesagt: Man sieht bei Rainer nicht mehr, wie ein anderer leidet, man leidet selber. Zudem wird dieser Übergang von materialer Darstellung zu formalem Prinzip selber sichtbar, wenn Rainer ein traditionelles Christusmotiv und damit ein Bild als realistische Repräsentation durch seine Übermalungen gleichsam kreuzigt. Das Kreuz als Bild der Bildkritik wird so zu Chiffre für das Gestaltungsprinzip einer

¹⁷ Theodor W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Frankfurt/M. 1974 (1933), S. 237.

autonomen Kunst. Genau in diesem ästhetischen Prinzip, Bildkritik als Darstellungsgrundsatz zu begreifen, hat die Kunst der Moderne ihre künstlerische Autonomie gefunden, indem sie also, christlich gesprochen, das Bilderverbot zum Leitfaden ihrer Darstellung macht.¹⁹

Folgt man Adornos ästhetischer Theorie, dann findet die Kulturbedeutung der Religion in der Kunst der Moderne ihren sachgemäßen Ausdruck. In der Gebrochenheit der Darstellung - sinnliche Konkretion von Andersheit kann nur sein, in dem diese Konkretion zugleich negiert wird - integriert eine autonome Kunst die „originäre Erfahrung des Christentums.“ Und diese originäre Erfahrung ist die eines Konflikts zwischen notwendigen Bildern und ihrer notwendigen Zerstörung, um einem ganz Anderen Platz zu machen. Dieser Konflikt ist der Kunst in der Moderne nicht mehr fremd und äußerlich, sondern bestimmt ihre Erscheinung. Das Christentum würde so mit seiner originären Erfahrung, daß alle Bilder sich aufheben müssen, eingehen in die Kunst in der Moderne. Vielleicht findet man dann nur noch selten wahre Religion in der Kirche, aber sicher trifft man auf ihre Folgen im Museum.²⁰

Das wäre an sich kein Schaden, aber traut Adorno den Kunstwerken nicht zuviel zu? Das ist doch im Grunde seine heimliche Theologie, daß auf die innere Gebrochenheit des Ausdrucks „auf die Zerrüttung des Kunstwerks ein Schein des nicht ästhetisch darstellbaren Sinns fällt.“²¹ Sinn, der christlich gesprochen, im Vollzug, im permanenten Übergang, von radikaler Bildzerstörung und neuem Bildaufbau erfahren, aber nicht als magische Präsenz dem Kunstwerk anhaftet. Sinn ist eben nicht dem Kunstwerk, sondern einer Rezeptionsleistung anzurechnen, welche die Dinge aus ihren festen Formen löst, wohl wissend, daß es ohne solche nicht geht. Dieser Sinn aber, der, wie Adorno richtig betont, keiner Darstellung mehr zugänglich ist, obwohl er sich nur als Arbeit an Dargestelltem zeigt, wird bei Adorno in das Kunstwerk selber eingeschrieben, als innere Transzendenz des Sinnlichen, das sich selber übersteigt, denn

¹⁸ Friedhelm Mennekes/Johannes Röhrig: *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*. Freiburg 1994.

¹⁹ Vgl. Andreas Martin: *Der allgemeine und der besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung*. In: Kirche und moderne Kunst, hrsg. v. Andreas Martin u. Horst Schwebel, Frankfurt/M. 1988, S. 146-168.

²⁰ Vgl. Thomas Lehnerer: *Religiöser Synkretismus und moderne Kunst*. In: Im Schmelztiegel der Religionen. Konturen des modernen Synkretismus, hrsg. v. Volker Drehsen u. Walter Sparr, Güthersloh 1996, S. 313-322, der zu demselben Ergebnis kommt, allerdings aufgrund einer anderen Diagnose. Es ist nicht die Dialektik von Konstruktion und Kritik, sondern die ästhetische Freiheit aus heterogenem Material Stimmigkeit zu erzeugen, die dem religiösen Synkretismus der Moderne näher liegt als die Bindung an die kirchliche Institution.

²¹ Günter Rohrmoser: *Artikel „Ästhetik II“*. In: TRE Bd.1, 1977, S. 562.

das „geistige Moment im Kraftfeld des Kunstwerks...ist das, womit das Sinnliche sich selbst und seine punktuelle Gegenwart übersteigt.“²²

Aber damit wird das Problem des Stillstands, der Verfestigung und Verdinglichung von Kunst nicht gelöst. Auch die gebrochene Form ist Gegenstand unterschiedlicher Betrachtungsweisen. Musils eigenes Beispiel zeigt ja, daß nicht nur mit ästhetischem Eskapismus der Produzenten, sondern auch mit einem unproduktiven Verharren der Rezipienten zu rechnen ist, die ihr Bedürfnis nach Daseinsrundung zum Kriterium aller Dinge machen. Das meint die perspektivische Verkürzung des Verstandes, die Musils Held Ulrich als Konstruktionsprinzip alltäglicher Sinnggebung entdeckt hat - eine verdinglichende Logik der Aneignung, die auch die widerständigen Formen der Kunst einebnet.

Vermutlich ist das ein wesentlicher Grund, warum Musils eigenes Schreibprojekt ungeschlossen, sein „Mann ohne Eigenschaften“ Fragment geblieben ist. Die offene Form läßt sich als Versuch verstehen, eine andere Form der Aneignung einzuüben, die sich dem narrativen Sog zur Daseinsrundung entzieht. Dazu muß ein Werk jeden Eindruck von Geschlossenheit vermeiden, um dem Leser ins Offene zu führen. Diese Beziehung auf die Bedingungen der eigenen Aneignung ist konstitutiv für moderne Kunst. Aber selbst dann, wenn ein modernitätsbewußter Schriftsteller wie Musil mit erhöhter Aufmerksamkeit auf den Anteil des Betrachters oder Lesers am Zustandekommen der Inhalte reagiert, erzeugt der Inhalt noch nicht die Haltung, das Kunstwerk nicht die Rezeptionsbedingungen, die ihm angemessen wären.

V. Rigorose Aufmerksamkeit

Wie diese sein müßten, ist allerdings klar genug. Nicht nur der Held des Romans, auch der Leser sollte ein Mann ohne Eigenschaften sein, oder werden, indem er dieses Buch liest. Eigenschaftslos ist dann die Umschreibung für eine Rezeptionshaltung, ein Zurücknehmen der unmittelbaren Sinnbedürfnisse zugunsten einer möglichen Andersheit. Der Rezipient selbst muß zum Spiegel der Dinge werden und erst so, selbstlos zurückgenommen, kann das Fremde, Nicht-Identische an ihm wirksam werden. Es ist kein Zufall, daß diese Haltung der Offenheit für das Andere, also das Gegenteil der perspektivischen Verkürzung des Verstandes, an eine Gebetshaltung erinnert. Im Bild gesprochen: Erst die beruhigten Wellen, die unbewegte Wasseroberfläche spiegelt den Himmel unverzerrt. Erst die eigenschaftslose Freiheit

²² Theodor W. Adorno: *Die gewürdigte Musik*. Gesammelte Schriften Bd. 15, Frankfurt/M. 1976, S. 186.

des Betrachters gegenüber seinem Bedürfnis nach Daseinsbindung läßt Andersheit beim Betrachter anwesend sein.

Eigenschaftslosigkeit verweist auf eine Art von Selbstgewißheit im Ungewissen. Die Erfahrung, daß in der Zurücknahme des Betrachters, seiner Selbstnegation nicht nur ein Verlust an Identität, sondern auch eine Möglichkeit liegt, sich im Offenen neu zu finden. Religiös formuliert das Kierkegaard in einer Grundregel negativer Theologie: „Das Erbauliche, welches in dem Gedanken liegt, daß wir Gott gegenüber allezeit Unrecht haben.“²³ Religiös wäre also die Selbstzurücknahme des Rezipienten, angesichts eines Widerstandes, den moderne Kunst in ihm auslöst. Diese Irritation nicht dem Diktat der eigenen Selbsterhaltung zu unterwerfen, sie nicht perspektivisch zu verkürzen, wie Musil sagen würde, sondern sie sich zu eigen zu machen, zu erleiden, das wäre eine religiöse Erfahrung mit ästhetischer Erfahrung. „Rigoreuse Aufmerksamkeit“²⁴, so könnte man das nennen: sich selbst zur Anschauungsform der Dinge zu machen, die dadurch ihre festen Form verlieren und in ihrer Andersheit wahrgenommen werden.

In der höflich gemeinten Aufmerksamkeit der Religion für die Kunst steckt nun allerdings auch eine Zumutung. Man kann die Beobachtung von einer Diffusion religiöser Momente in den Bereich des Ästhetischen auch so verstehen, daß es so etwas wie einen unerläßlichen Bedarf der Kunst nach religiöser Bearbeitung gibt, auch wenn die Kunst in der Moderne diesen Bedarf mit eigenen Mitteln zu befriedigen sucht. Nicht immer zu ihrem Vorteil. Auch die Kunst leidet unter dieser Umbesetzung. Der hohe Ton, das unverständliche Raunen in Ausstellungskatalogen und Kunstführungen erinnert fatal an die bemühte Bedeutsamkeit schlechter Predigten. Es hieße aber die Dynamik dieser Wahlverwandtschaft von Kunst und Religion zu unterschätzen, wollte man sie nur auf die besondere, deutsche Tradition der Kunstreligion zurückführen. Auch die Späße, die sich die angelsächsische und amerikanische Kunstkritik samt den Künstlern mit der Kunst leisten - Andy Warhol soll auf die Frage „What is Art?“ geantwortet haben, „Art? Isn't it a man's name?“²⁵ - auch dieser spielerische Unernst im Umgang mit Kunst kann im nächsten Augenblick umschlagen in „Art's“ spiritueller Aufladung. Vermutlich aber sind beide Extreme, das eigenschaftslose Verstummen wie der derbe Joke, also Anbetung und Humor, nur zwei verschiedenen Formen, in denen sich das eigentliche religiöse Moment in der Kunstrezeption äußert. Denn religiös ist nicht die

²³ Kierkegaard: *Entweder/Oder*. Zweiter Teil, Gesammelte Werke 2. u. 3. Abteilung, hrsg. v. E. Hirsch / H. Gerdes / H.M. Junghans. Düsseldorf 1957, S. 361.

²⁴ Georg Steiner: *Von realer Gegenwart*. München 1990, S. 206.

Kunst als Abglanz des ganz Anderen zu repristinieren, sondern ein bestimmtes Bewußtsein des Übergangs, der Auflösung des alltäglichen Realismus, der Verfestigungen und Konventionen, in denen der Verstand die Erfahrungsmöglichkeiten korsettiert. Und dieses Korsett kann auch das Ergebnis ästhetischer Erfahrung sein, wenn gleichsam der geglückte Überschritt festgehalten und auf Dauer gestellt werden soll. In diesem Sinn ist die religiöse Bearbeitung ästhetischer Erfahrung eine unerläßliche Bedingung ihrer Autonomie. Ästhetische Autonomie bedarf der religiösen Aufmerksamkeit, um nicht abzugleiten ins Ergebnis. Religiös meint dann eine Dynamisierung der Erfahrungsfähigkeit, das Auflösen fester Formen, die Arbeit gegen die perspektivischen Verkürzung des Verstandes. Das bedeutet vermutlich eine Auferstehung der alten kulturprotestantischen These, daß es keine wahre Kultur ohne Religion geben kann, auch nicht in der Moderne, aber wenn, dann nicht als Einheitsplattform, sondern im Gegenteil als Bedingung ästhetischer Autonomie, eben als Ferment, nicht Fundament kultureller Pluralität.

VI. Bild des Übergangs

Allerdings, und das hat Adorno genau erfaßt, auch dieses religiöse Ferment muß vermittelt werden. Es braucht ein Symbol, in dem die kulturkritische Funktion der Religion anschaulich wird und die Kritik der Bilder selber sich als Bild präsentiert. Eben dies ist das Kreuz. Aber nun leistet das Kreuz diese Vermittlung nicht an sich, kraft seiner ästhetischen Qualität, sondern nur, wenn der Betrachter diesen Sinn in das Kreuz hineinzulegen vermag. Das Kreuz ist die Verweigerung jeden objektiven Sinns und deshalb das zentrale christliche Symbol, an dem sich die Frage der Rezeption zuspitzt. Wenn, dann wird hier nur objektiv, daß im Zentrum des christlichen Glaubens alles objektive Wissen durchkreuzt und jedes Sinnbedürfnis unterlaufen wird. Alles kommt dann auf die Haltung des Betrachters an, wie er mit dieser Zumutung umgeht und genau diese Anbindung an die Perspektive des Betrachters ist der wesentliche Inhalt des Kreuzes. Das Kreuz thematisiert als Symbol die Haltung des Betrachters. Das ist sein wesentlicher Inhalt, aber es erzeugt nicht diese Haltung, die ihm angemessen wäre, so wenig wie jedes andere Kunstwerk dies tut. Man lernt am Kreuz, nicht an das Kreuz zu glauben, aber man lernt, diesen Glauben als eine Haltung, die sinnliche Konkretion verwandelt, immer wieder einzuüben.

Wie diese religiöse Arbeit an ästhetischer Erfahrung aussehen kann, das möchte ich abschließend an einer Installation deutlich machen, die Thomas Lehnerer 1983

²⁵ Michael Rutschky: *Was ist Nichtkunst?* Merkur 573, 1996, S. 1154.

verwirklicht hat mit dem Titel *Doppelnatur*.²⁶ Es ist eine Art von rezeptionsästhetischen Kommentar, gleichsam das Bild von der Rezeption eines Bildes. Zu sehen ist in einem abgedunkelten Raum, auf einem spiegelnden Tisch, der auf dem Kopf stehende Gekreuzigte aus Gips, der sich mit seinen ausgebreiteten Armen selber stabilisiert. In der Spiegelfläche des Tisches wendet sich das Kruzifix für den Betrachter um und wird vom Kopf auf die Füße gestellt. Dieses Umkehrbild wird noch einmal gespiegelt, an einer schrägen Fläche, die über dem Tisch hängt, und zwar so, daß das Ergebnis der eigenen Betrachtung über dem Betrachter im Raum hängt. Der unmittelbare Eindruck ist von einer irritierenden Leichtigkeit, als handle es sich um Luftakrobatik des Gekreuzigten.

Deutet man den durch diese Konfiguration in Gang gesetzten Wahrnehmungsvorgang, so könnte man einerseits sagen, daß der Betrachter den konstitutiven Beitrag erfährt, den seine Wahrnehmung für die Idee des Werkes darstellt. Der erste Eindruck zeigt den verkehrten Christus. Erst im Blick in den Spiegel, gleichsam in der `Arbeit` der eigenen Wahrnehmung, wird der auf dem Kopf stehende Christus auf die Beine gestellt. Aber indem der Betrachter so in den spiegelnden Tisch schaut, um den Christus auf die Beine zu stellen, sieht er sich in dieser produktiven Wahrnehmung noch einmal gespiegelt in einem Spiegel, der über dem Tisch in der Luft hängt. Der Betrachter beobachtet seine Beobachtung, gleichsam aufgehoben in einer Bedingung, die seiner Wahrnehmung zugrunde liegt.

Man kann auch den umgekehrten Weg gehen und mit der „Himmelsspiegelung“ beginnen: nur wer sich in dem ergreifen kann, das seiner eigenen Rezeptionsfähigkeit zugrunde liegt, macht überhaupt Erfahrungen, die nicht die Wirklichkeit perspektivisch verkürzen. Nur wer an den punktuellen Erfahrungen von Andersheit einen Zusammenhang voraussetzt, gleichsam eine nicht empirische Identität in den Brüchen, die eine radikale Wahrnehmung ihm zumutet, kann überhaupt solche Erfahrungen von Andersheit machen. Sie würden ihm sonst nur als Widerstand, nur negativ als Störung bewußt werden. Aber gerade dieses Mehr an Erfahrung, das der eigenen Erfahrung zugrunde liegt, ist selber eine Erfahrung, nämlich eine religiöse, daß es eine Bedingung der eigenen Rezeption gibt, die diese ermöglicht, ohne selber zur Erfahrung zu werden.

²⁶ Thomas Lehnerer: *Doppelnatur* 1983. 110 x 80 cm, Spiegeltisch, Licht, Gipsfigur.

Das ist in religiöser Sprache: Glaube, als erfahrungsunabhängige, aber Erfahrung ermöglichende Gewißheit²⁷, in der ästhetischen Wahrnehmung unverzerrt möglich ist.

²⁷ Joachim Ringleben: *Aneignung. Die spekulative Theologie Sören Kierkegaards*. Berlin 1983, S. 429, bezeichnet diese apriorische Gewißheit, die den Kern religiöser Erfahrung mit Erfahrung ausmacht, als eines der ältesten Motive im Denken Kierkegaards.