



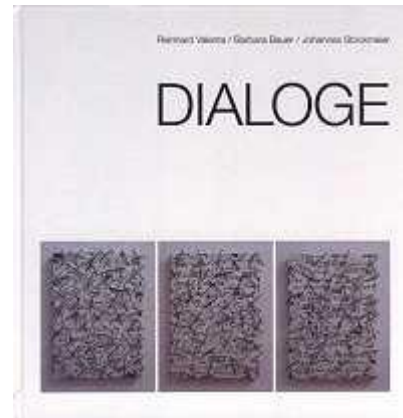
Horst Schwebel

Gegenwartskunst zwischen ästhetischer und religiöser Kommunikation

Reflexionen angesichts des Modells „Öflingen“

I.

Die Ausstellung "Dialoge" ist die bisher letzte und größte der über 40 Jahre währenden, in Öflingen begonnenen Ausstellungsreihe. Was mit Ausstellungen in der Öflinger Kirche und dem dortigen Feuerwehrhaus begann, mit der Einweihung des Diakoniezentrums Wehr-Öflingen am 06. Oktober 1985 eine neue Dimension seines Wirkens bekam, präsentiert sich im Jahr 2003 mit einer Großausstellung, bei der außer der Wehrer Stadthalle, das Stadtmuseum, die Friedenskirche, das alte Schloss, die Galerie "Storchehuus" und



die Geschäfte in der Hauptstraße miteinbezogen werden. Nach 40 Jahren mag man die Frage stellen, was denn das Modell "Öflingen" gebracht hat und worin sein Erkenntnisgewinn liegt.

Die Initiative war von Anfang an mit Pfarrer Paul Gräb verbunden, dessen persönliche Kontakte und Freundschaften - u.a. mit Erich Heckel, Otto Dix, HAP Grieshaber, Fritz Winter - den Zugang zur Gegenwartskunst eröffneten. Von 1961 an wurden zunächst in Öflingen, später in der Stadthalle von Wehr Ausstellungen mit Gegenwartskunst durchgeführt. Mit diesen Ausstellungen waren umfangreiche Kataloge verbunden. Obgleich der Initiator zunächst ein Pfarrer mit seiner Kirchengemeinde und schließlich der Verein für Kunst und Diakonie war, handelte es sich von Anfang an um Ausstellungen von hohem künstlerischem Niveau, bei denen neben weniger bekannten Künstlern und Nachwuchskünstlern Spitzenkünstler der Kunstszene dabei waren. Kunst in ihrem Autonomieanspruch sollte ernstgenommen werden, was zugleich eine Absage war an eine kirchliche Gebrauchs- oder Verkündigungskunst. Es begegnen Namen wie Tàpies, Schumacher, Kolár, Rainer, Uecker, Antes, Brodewolf und viele andere - Namen, die man in einem kirchlichen Kontext weniger antrifft, die allerdings bei Kunstkennern und -sammlern einen hohen Stellenwert haben. Als "Genie der Freundschaft" vermochte es Paul Gräb mit den Künstlern in Kontakt zu treten und in Kontakt zu bleiben, ihr Werk auch über die Ausstellungszeiten hinaus zu verfolgen und die Künstler - so erforderlich - seelsorgerlich zu begleiten oder gar zu beerdigen. Seine Frau Hanna sorgte mit guter Küche atmosphärisch für ein gastliches Heim, wo Künstler, Kunstpublizisten und Theologen zueinander fanden.

Die Ausstellungseröffnungen hatten Eventcharakter und waren begleitet von Podien, Bildmeditationen in Kirchen und Vorträgen. Es kam manchmal sogar zu einer Versteigerung von Bildern oder einem Benefizkonzert von Anne-Sophie Mutter. Man traf Künstler, Kritiker, Galeristen, Sammler aus den verschiedensten Regionen, selbst aus Zürich, Hamburg, Berlin und Paris. Diese Eröffnungsevents und die Feiern zu Paul Gräbs "runden" Geburtstagen führten zu einer ständig steigenden Teilnehmerzahl, die sich auch hinsichtlich der Zahl der Künstlerbeteiligung an den Ausstellungen zu einer stetigen Ausweitung bis zum augenblicklichen Höchststand entwickelte. Für die weit verstreute Kunstgemeinde sind diese Ausstellungen regelrecht ein *must*, das auch die Beschweris einer langen Anreise rechtfertigt.



Ausstellung 1971: Pfarrer Paul Gräb im Gespräch mit Prof. Dr. Horst Schwebel

Von Anfang an waren die Ausstellungen auf Verkauf angelegt, wobei der Gewinn den Behinderten zugutekommt. 1985 konnte daraufhin schließlich in Öflingen ein Behindertenheim gebaut werden. 1995 konnte die erste und 1996 die zweite Doppelhaushälfte eines größeren Anwesens erworben und ausgebaut werden. Für die Schwerstbehinderten konnte, auch 1996, in Rickenbach-Hottingen der "Reiterhof" angekauft werden; der Ausbau zum Behindertenheim war langwierig und schwierig, so dass das Haus erst im Jahr 2001 bezogen werden konnte.

Ermöglicht wurde die Erweiterung der Behindertenarbeit durch die Versteigerung wertvoller von Künstlern zur Verfügung gestellten Arbeiten, die von Dr. Lothar Späth, dem ehemaligen Ministerpräsidenten des Landes Baden-Württemberg, unter den Hammer gebracht wurden, vor allen Dingen aber durch zwei Benefizkonzerte, die Anne-Sophie Mutter ihrer Heimatgemeinde schenkte. Wer ein Kunstwerk erwarb, was ohnehin vom Preis äußerst günstig war, hat nicht allein für sich selbst und den Künstler etwas getan, sondern ebenfalls die Behindertenarbeit in Öflingen unterstützt. Sowohl die Bereitstellung von Kunstwerken, als auch deren Kauf sind sozusagen mit einem guten Zweck verbunden, was manchen Künstler dazu veranlasst, zusätzlich ein Bild zu spenden und was dem einen oder anderen Käufer den letzten Ruck gibt, seine Kaufabsicht in die Tat umzusetzen. - Nicht allein die klassischen Kunstsammler haben hier Kunstwerke erworben, sondern auch der Kirche Nahestehende, kirchliche Mitarbeiter, Pfarrer, Theologieprofessoren, der Kirchenrat in Karlsruhe, die Akademie Bad Herrenalb und manch andere kirchliche Einrichtung. Während man EKDweit in kirchlichen Verwaltungs- und Ausbildungsstätten, in den Räumen der Landeskirchenämter oft mit neoexpressiven Holzschnitten zu biblischen Themen und mit anderen Formen christlicher Gebrauchskunst konfrontiert wird, begegnet man in entsprechenden Räumlichkeiten der Badischen Kirche dank der Gräbschen Kunstinitiative einer Kunst mit Anspruch und Niveau.

Das Behindertenheim ist selbstverständlich voller Bilder; die dort lebenden Menschen sind von Kunst umgeben. Für die Behinderten werden zusätzlich sogenannte "Kunstaktionstage" durchgeführt, wobei Künstler mit den Behinderten gemeinsam arbeiten. Deren Kunstprodukte werden seit einigen Jahren mit den Kunstwerken der richtigen Künstler ausgestellt und auch im Katalog abgedruckt.

Die Ausweitung dieser Arbeit hat zur Folge, dass mit dem Projekt "Kunst und Diakonie" über den Initiator Paul Gräb hinaus haupt- und ehrenamtliche Personen in die Arbeit eingebunden sind. Was von einer charismatischen Persönlichkeit ausgegangen ist, wird inzwischen von mehreren Schultern getragen. Dabei geht es um Künstlerisches, Publizistisches, Kaufmännisches, Verwaltung und Betreuung. Selbst mir in Marburg sind Namen von Menschen geläufig, die seit Jahren und Jahrzehnten in Wehr-Öflingen mitarbeiten: Claus Bettinger und Dr. Winter, Ingeborg Barth und Dr. Bauer, Herbert Müller und Dr. Valenta, Hildegard Baumbach und Dr. Hipp, Heinz-Jörg Küspert und Dr. Hofmann, Inka Schaffmeier und Dr. Kaskel, Günter Pfeuffer und Daniel Neubert. Bestimmt sind der Namen noch mehr. Darüber hinaus bin ich sicher, dass der "akademische Glasputzdienst", wie der Mitarbeiterkreis des Vereins Kunst und Diakonie fröhlich genannt wird, mit einget in die Geschichte der Diakonie Wehr-Öflingen. Ein Baum mit Ästen ist entstanden, wo einst eine Samenkapsel ins Erdreich gelegt wurde. Man kann sich vorstellen, dass auch in Zukunft in gewissen Abständen solche Großausstellungen wiederkehren und man diese Gelegenheit generell für Podiumsveranstaltungen und überregionale Symposien zum übergreifenden Thema von Kunst und Kirche nutzen wird. Während zum Thema Kirchenbau alle drei Jahre der Evangelische Kirchbautag zu einem überregionalen Treffen einlädt, könnte man sich hinsichtlich der Thematik von Kunst und Kirche ähnliche Großveranstaltungen, verbunden mit einer Kunstausstellung, in Wehr vorstellen.

Wer in den sechziger und siebziger Jahren wie Paul Gräb die Kunst nach ihrem Autonomieanspruch beurteilte, anstatt nach ihrer Dienstfunktion für kirchliche Belange zu fragen, musste damit rechnen, dass ihm der Wind entgegenweht. Sich auf Kunst einzulassen, ohne nach einem Um-Zu zu fragen, war in kirchlichen Kreisen alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Inzwischen sind allerdings einige Personen diesem von Paul Gräb vorgegebenen Weg gefolgt. In vielen Kirchengemeinden des städtischen Umfelds gibt es Kunstausstellungen. Auch bei der Documenta finden seit 1982 kirchliche Begleitausstellungen statt, die dem Anspruch an Kunst Rechnung tragen. Das gleiche gilt für die Kirchentage beider Konfessionen und selbstverständlich auch für den diesjährigen Ökumenischen Kirchentag in Berlin. Einige Landeskirchen haben Kunstbeauftragte eingestellt, die sich vornehmlich um das Verhältnis von Kirche und Kunst bemühen. Ebenfalls gibt es offizielle Erklärungen seitens der EKD, in denen auf die Bedeutung der Gegenwartskunst hingewiesen wird. In seiner Rede im

Münchner Herkulesaal im Jahr 1980 gebrauchte sogar Papst Johannes Paul II. den Begriff einer autonomen Kunst im positiven Sinne.¹

Während bei kirchlichen Großveranstaltungen und in einigen großstädtischen Kirchengemeinden anspruchsvolle Kunstaussstellungen anzutreffen sind, ist es nach wie vor äußerst schwierig, ein Werk der Gegenwartskunst auf Dauer in einen Kirchenraum zu platzieren. Die Geschichte der Abweisung von Gegenwartskunst in Kirchen würde Bände füllen. Fragestellungen, die man nach 40 Jahren Modell "Öflingen" und manch anderer Initiative als längst überholt wählte, kehren dabei wieder: Was soll dieses Kunstwerk sagen? Welchen biblischen Bezug hat es? Welchen Bezug hat das Kunstwerk zur Wortverkündigung der Kirche? - Natürlich wird man keine Frage verbieten können. Doch es ist kein Zeichen von Offenheit, wenn es an Bereitschaft fehlt, sich auf etwas Ungewohntes, etwas, was sich worthaft nicht sagen lässt, einzulassen. Gerade Personen, die auf das Worthaft-Sagbare ausgerichtet sind, tun sich schwer angesichts von Kunstwerken, die eo ipso ein Unsagbares zum Ausdruck bringen.

Nach langem Hin und Her verzichtet man dann schließlich auf das Kunstwerk in der Kirche, gibt sich mit einem Hungertuch oder mit "Brot für die Welt"-Plakaten zufrieden, lässt die Konfirmanden etwas malen oder hängt eine Ikone auf. Damit ist man der Herausforderung, die die Gegenwartskunst für eine Kirchengemeinde immer bedeutet, feige aus dem Weg gegangen. Es ist sicher nicht die Aufgabe der Wehrer Kunstaussstellungen, Kirchengemeinden von der Gegenwartskunst zu überzeugen. Aber ganz gewiss gibt es hier Kunstwerke, die man sich auch in einem gottesdienstlichen Zusammenhang vorstellen könnte. Es gibt Künstler, die im Kontext eines Gottesdienstraumes mit ihrer Handschrift eine entsprechende Akzentuierung setzen könnten. Die vielen der Werke innewohnende Spiritualität müsste ins Bewusstsein gebracht werden.

Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, zwischen der Kunsterfahrung und der religiösen Erfahrung eine Brücke zu schlagen. Theologisch könnte es womöglich problematisch sein, wenn man Kunst und Glauben direkt gegeneinanderstellt, zumal dann, wenn sie beide mit Absolutheitsansprüchen auftreten. Beim Absolutheitsanspruch der Kunst werden Glaubensdinge irrelevant. Beim Absolutheitsanspruch des Glaubens kann die Kunst nur noch als Dienerin für Glaubenszwecke (als *ancilla theologiae*) begriffen werden. Um einer solchen diastatischen Sichtweise zu entweichen, wähle ich einen Zwischenweg, indem ich beim Umgang mit Kunst von einer ästhetischen Kommunikation und beim Glauben von einer religiösen Kommunikation spreche. Nun mag es Kunstwerke geben - dies werden die meisten sein -, bei denen man von einer ästhetischen Erfahrung sprechen wird, ohne dass man gleich von Religion sprechen muss. Bei anderen gibt es einen Transfer zur religiösen Erfahrung. Inwieweit es zwischen Kunst und Religion zu einer Berührung kommt, sei an einigen Beispielen verdeutlicht.

II.

Als der Dominikanerpater Alain Couturier für die Kirchen in Assy, Audincourt, Ronchamp und andere Reformprojekte Spitzenkünstler seiner Zeit in die Kirchen holte, gab er folgende Begründung. 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 Helden und großen Künstler, als dass man nicht von Anfang an auf ihrer Seite wäre."² Der Künstler ist nach Couturier 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.). - Für die Praxis erwies sich diese Begründung als überaus erfolgreich. Die Wiederaufnahme der Genieästhetik ermöglichte der großen Kunst den Zugang zur Kirche. "Alle wahre Kunst ist heilig", so Couturier. Man könne sie, falls sie noch nicht getauft sei, nachträglich taufen. Doch ist es richtig, jedwede Kunst religiös zu deuten?

In seiner Ausstellung "Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde" (Berlin 1980) reklamierte Wieland Schmied für die Avantgarde die Begriffe "Spiritualität" und "Transzendenz".³ Während diese Ausstellung auf dem Katholikentag in Berlin (1980) einen großen Anklang fand und die religiöse Deutung der Kunst der Moderne von vielen übernommen wurde stieß Wieland Schmieds Ausstellung auf dem Katholikentag 1990 unter dem Titel GegenwartEwigkeit auf eine gewisse Skepsis. Alle künstlerische Qualität mit "Transzendenz" in Verbindung zu bringen, war des Guten zu viel.

Die in diesen Beispielen behauptete Nähe von Kunst und Religion (oder gar zur christlichen Religion) war insofern wirkungsvoll, als man nach dem zweiten Weltkrieg in Europa bildenden Künstler bedeutende Aufträge für Kunstwerke in Kirchen gab, ohne zu fragen, ob die Künstler Christen sind oder nicht. Dass sie überhaupt Künstler sind, war ausreichend, dass ihre Werke in Kirchen gezeigt oder gar auf Dauer installiert werden konnten. Die künstlerische Qualität wird zum einzigen Maßstab und tritt an die Stelle, wo man vor dem von christlicher Gesinnung und christlicher Ikonographie sprach. Für Theodor Haecker mündeten solche Überlegungen in dem einfachen Satz: "ars naturaliter christiana" (Die Kunst ist von Natur aus christlich).⁴ So bewundernswert diese Initiativen auch sind - Matisse, Braque, Léger selbst Bacon und Nitsch in einer Kirche - trotzdem muss die Frage gestellt werden, ob die Kunst eo ipso religiös (oder gar christlich) ist.

Nehmen wir einen Künstler der Pop-Art, Roy Lichtenstein. Dieser Künstler bediente sich des Comic als Repertoire, um aus diesem Material seine eigene Bildwelt zu formen. Roy Lichtenstein mit Religion in Verbindung zu bringen, würde niemandem einfallen. Gleichwohl handelt es sich bei ihm unbestreitbar um einen ernst zu nehmenden Künstler. Bei Künstlern der Postmoderne begegnet man

einer Erweiterung des Kunstbegriffs ins Banale und Triviale, mitunter sogar in den Kitsch als Gegenprogramm gegen das Ernsthafte. Kreatives Vermögen und künstlerische Gestaltungskraft ist auch diesen Künstler nicht abzusprechen. Solche Beobachtungen führen dazu, Kunst und Religion vorab nicht gleichzusetzen, sondern sich der Differenz zwischen einer über das Kunstwerk vermittelten Wahrnehmung und einem religiösen Erkenntnisakt bewusst zu sein. Ästhetische Kommunikation und religiöse Kommunikation sind nicht identisch. Die Wahrnehmung von Kunst ist nicht eo ipso ein religiöser Akt. Trotzdem gab es und gibt es in der Wahrnehmung von Kunst oft Phänomene, die dazu Anlass geben, Kunst und Religion in eine unmittelbare Nähe zu bringen. Solchen Phänomenen, in denen die ästhetische Erfahrung eine religiöse Dimension innehat, gilt es nachzuspüren.

III.

Als Beispiel für eine ästhetische Erfahrung, die eine religiöse Dimension innehat, nehme ich eine Szene aus Prousts "Auf der Suche nach der verlorenen Zeit". Es handelt sich um die von Proust beschriebene Todesszene des Dichters Bergotte vor einem Bild Vermeers im Louvre.⁵ Der Dichter Bergotte bekommt im Louvre einen Schwächeanfall, an dessen Folge er stirbt. In diesem letzten Moment hat er die Vision, dass ein Engel eine Waage vor ihm hält. Auf der einen Hälfte der Waage ist sein eigenes, Bergottes, Leben. Auf der anderen Seite ist ein Stück Kunst, nämlich ein Ausschnitt aus Vermeer van Delfts "Ansicht auf Delft", eine "kleine gelbe Mauerecke" ("petit pan de mur jaune") (S.248/249). Diese "kleine Mauerecke" ist für den Dichter Repräsentant der Kunst in ihrer höchsten Vollendung. Und dieses Stück Kunst steht auf der anderen Seite der Waage. Bergotte mag nun entscheiden, was mehr Gewicht hat, sein eigenes Leben oder dieses kleine Stück Kunst, die "gelbe Mauerecke". Proust lässt den Dichter sagen: "Er fühlte, dass er unvorsichtigerweise das erste für das zweite geben würde" (S.249), also sein Leben für die "Mauerecke".

Das Gelb in der Mauerecke von Vermeers Bild wahrzunehmen, ist eine ästhetische Erfahrung. Bei Proust bzw. bei seinem imaginären Dichter Bergotte wird diese Erfahrung ungemein bedeutungsgeladen. Die ästhetische Erfahrung, das Wahrnehmen der "gelben Mauerecke", wird dem Leben eines Menschen entgegengesetzt und sogar als das Bedeutsamere hingestellt. Man könnte von einem Höhepunkt des Ästhetizismus sprechen, weil ein kleines Eckchen Kunst als wichtiger angesehen wird als ein ganzes Menschenleben. Ich möchte an dieser Stelle vom Umschlag von einer ästhetischen Erfahrung in eine religiöse Erfahrung sprechen. Eine religiöse Erfahrung ist es deshalb, weil in dieser fiktiven Geschichte die ganze Existenz in die Waagschale geworfen wird. Und deshalb möchte ich definieren: Zu einer religiösen Erfahrung wird die ästhetische Erfahrung in dem Augenblick, in dem - sei es im Akt der Rezeption oder der Produktion - die ganze menschliche Existenz in die Waagschale geworfen wird. Bei der religiösen Dimension geht es um eine Totalität, um etwas Letztthinniges.

Das heißt: Es gibt auch ästhetische Erfahrungen als Wahrnehmungs- und Reflexionserfahrungen unterhalb dieser auf Totalität bezogenen letztthinnigen Ebene. Nicht jede Wahrnehmung von Kunst führt bis zu diesem Punkt. Wenn jedoch dieser Punkt erreicht ist, reichen ästhetische Kategorien nicht mehr aus, um den peak dieser Erfahrung ("the peak of this experience") zum Ausdruck zu bringen. Damit ergibt sich eine gewisse Nähe zu Tillichs Religionsbegriff, bei dem Religion als das beschrieben wird, "was unbedingt angeht" (the ultimate concern). Bezogen auf Kunst bindet Tillich den "ultimate concern" allerdings an die expressive Ausdrucksform. "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".⁶ 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, die Ikonographie, spielen dabei keine Rolle. "Es ist in der Tat möglich, in einem Cézanneschen Stilleben, einem Marcuschen 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."⁷

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 Tillich ein "großes protestantisches Kunstwerk".⁸ "Es betont, dass der Mensch endlich, dem Tod unterworfen ist; vor allem aber, dass er seinem wahren Sein entfremdet ist und beherrscht wird von dämonischen Kräften, Kräften der Selbstzerstörung" (ebd.). Die Gnade kann nur von außen her, von Gott her, auf den Menschen zukommen. Darstellbar ist sie nach Tillich nicht.

Die Stärke von Tillichs Position besteht darin, dass das Religiöse in der Kunst weder in der Ikonographie - den Bildthemen -, noch in der persönlichen Einstellung oder gar dem Bekenntnis des Künstlers zu sehen ist. Stattdessen wird Religion als das "unbedingt Wirkliche", als "ultimate concern" an das Expressive gebunden. Nur der expressive Stil, nicht jedoch andere Stile wie "Naturalismus" oder "Idealismus" können nach Tillich Religion in dem für ihn spezifischen nämlich ekstatischen Sinn zum Ausdruck bringen. Fritz von Uhdes naturalistische Christusdarstellungen, wo Christus in alltäglicher Kleidung inmitten von Bauern und Kindern gezeigt wird, findet bei Tillich keine Anerkennung, da von Uhdes Stil ein naturalistischer ist und darum im Sinne von Tillich bloß abbildend und dem Gesetz der umgebenen Wirklichkeit verpflichtet. Van Goghs aufgepeitschte Landschaften oder Sonnenblumen, als Expressionen eines aufgewühlten Individuums entsprechen diesem Religionsbegriff. In diesem Einzelfall mag man sich womöglich für van Gogh und gegen Fritz von Uhde entscheiden. Doch

damit ist das von Tillich aufgeworfene Problem nicht gelöst, dass nämlich die religiöse Dimension eben nur in expressiver Kunst anzutreffen und damit Religion an den expressiven Stil gebunden sei. Vergleichbar ist die Situation etwa auf dem Gebiet des Kirchenbaus mit der Forderung des Eisenacher Regulativs (1863), wo die Kirche als Bauwerk an den gotischen Stil als "den christlichen Stil" gebunden wurde.

Ebenso wenig wie eine christliche Kirche gotisch oder neogotisch sein muss, ist es erforderlich, dass ein Kunstwerk mit der Dimension des Religiösen expressiv zu sein hätte. Es ist unbestreitbar, dass durch ein expressives Werk - Grünewalds Isenheimer Altar, Picassos "Guernica" oder eine "Crucifixion" von Bacon - der Mensch in der Tiefenschicht aufgewühlt werden kann. Doch es wäre unverantwortlich, die Dimension von Religion (oder gar von christlicher Religion) allein an eine Bildform, an ein Gestaltprinzip zu binden, sei es das Expressive, sei es die abstrakte Malerei, sei es die Geometrie oder ein anderes Gestaltungsprinzip. Die religiöse Dimension von Kunst, so wie ich sie an dem Proustschen Beispiel exemplifiziert habe, ist an eine über ein Kunstwerk vermittelte Wahrnehmung gebunden, die über das Ästhetische hinausgeht und das Absolute anvisiert. Das ist gemeint mit dem Bild von der Waage, bei der auf der einen Seite das Kunstwerk und auf der anderen Seite das Leben steht. Dass diese Erfahrung an der "kleinen gelben Mauerecke" gemacht wird, bedeutet ja auch nicht, dass man immer helle Mauerecken dazu brauchte. Es geht um das Überschreiten einer Grenze, und eine solche Grenzerfahrung ist schwer zu definieren. Indem ich statt einer Definition die Vision Begottes von der Waage als Erklärungsmodell herangezogen habe, habe ich mich sozusagen auf die Ebene der Metapher begeben. Im Sinne von Blumenberg handelt es sich dabei um eine "totale Metapher", eine Metapher also, die Bild bleibt, ohne sprachlich aufgelöst zu werden. Auf der Metapher-Ebene bleibend, aber sich dem abendländischen-metaphysischen Begriffen annähernd könnte man sagen: Es geht um den Gegensatz von Vollkommenheit und das Unvollkommenheit, um die Wahrnehmung von Glück bei gleichzeitiger Bewusstwerdung des Risses in allem Geschaffenen, Vorwegnahme des Eschatons und der Vorläufigkeit der Existenz. Doch dies sind Umschreibungen eines Sachverhalts, der sich der Beschreibung entzieht.

Die an das Expressive gebundene Wahrnehmungsweise - Grünewald, van Gogh - ist also nicht die einzige Weise, die religiöse Dimension zum Ausdruck zu bringen. Denke ich an die Stilleben von Morandi, so sind ikonographisch nichts als Kannen, Flaschen und andere Gefäße dargestellt. Ikonographisch nichts Besonderes. Für mich persönlich bedeutet dies mehr. Die Darstellungsweise Morandis führt in eine Welt der Stille, in welcher Dinge und Farben in einer Weise zugeordnet erscheinen, die in meiner Wahrnehmung einen Hauch von Vollkommenheit ausstrahlt: "eine Erinnerung an das Glück", "so wie die Welt von Gott her gedacht ist", "Fragmente zwar, und trotzdem schon ein Stück Vollendung". Sprachlich bediene ich mich auch hier um Umschreibungen angesichts einer als

einzigartig empfundenen Wahrnehmung angesichts von Morandi. Anderen mag dies bei anderen Werken widerfahren. Es geht dabei darum, dass innerhalb einer subjektiven Wahrnehmung das Ästhetische auf die religiöse Dimension hin transzendiert wird. Gegen Tillich möchte ich sagen: Die Werke von Morandi sind weder expressionistisch noch expressiv, sondern eher still und kontemplativ; gleichwohl ist die durch sie ausgelöste Wahrnehmung transästhetisch, insofern sie in den Bereich von Religion hineinreicht. Diese Erfahrung der Transzendierung der Wahrnehmungsebene in Richtung auf das Absolute ist nicht auf einen Stil festgelegt. Mag es Rembrandt sein, FraAngelico, Mondrian, Kounellis oder Vermeers "Mauerecke" in der "Ansicht von Delft", die religiöse Dimension einer Kunsterfahrung ist nicht an einen Kunststil gebunden, wohl aber an ein konkretes Kunstwerk, das eine religiöse Erfahrung auszulösen vermag.

IV.

Künstlerische Gestaltungen, die bei Menschen so etwas ausgelöst haben, gilt es zu überprüfen. An welchen Punkten geht die ästhetische Kommunikation in religiöse Kommunikation über? Hierzu möchte ich einige Beispiele heranziehen.

Die großen Bildwände von Mark Rothko führten einige Zeitgenossen dazu, von einer religiösen Erfahrung zu sprechen. Beim Betrachten dieser Bilder gerät der Betrachtende in einen eigentümlichen Schwebezustand. Die zwei oder drei Farben sind an ihren Rändern nicht deutlich voneinander abgegrenzt, sie gehen ineinander über. Mitunter taucht die eine Farbe in der anderen wieder auf. Alle Stofflichkeit scheint aufgelöst. Mit seiner ganzen Körperlichkeit nimmt der Betrachter die Präsenz dieser Bilder wahr, die ihm als betretbare unbekannte Räume erscheinen.

In einigen dieser Bilder überwiegen dunkle Farbflächen, wobei das Dunkelste im oberen Bereich angesiedelt ist und auf den Betrachter einen gewissen Sog ausübt, in diese dunklen "Tore" einzutreten. Michel Butor schreibt dazu: "Eine der bemerkenswertesten Errungenschaften Rothkos besteht darin, dass es ihm gelungen ist, so etwas wie ein schwarzes Licht zum Leuchten gebracht zu haben. Was man auf den ersten Blick für Dunkelheit halten könnte, enthüllt sich dem aufmerksamen Betrachter bald als ein ganz anderes Licht. Man erkennt in ihm jene Nacht, von der die Mystiker sprachen."⁹

Die religiöse Deutung, die Butor hier angesichts der Kunstwerke von Rothko vornimmt, deckt sich auch mit der des Künstlers. "Ich bin überhaupt nicht interessiert an Beziehungen von Form und Farbe oder irgend so etwas ... Was mich interessiert, ist nur, wie ich menschliche Gefühle ausdrücken kann - Tragik, Ekstase, Verhängnis, usw. -, und die Tatsache, dass viele Leute vor meinen Bildern zusammenbrechen und weinen, zeigt mir, dass ich in Verbindung stehe mit den menschlichen

Grundgefühlen. Die Leute, die vor meinen Bildern weinen, machen die gleiche religiöse Erfahrung wie ich, als ich die Bilder malte. Und wenn Sie - wie Sie sagen - lediglich durch die Beziehungen der Farben angesprochen werden, dann haben Sie mich nicht verstanden."¹⁰

Die Wahrnehmung von Rothkos Bildern als religiöse Objekte führte schließlich dazu, dass das Ehepaar de Menil für Bilder von Rothko den berühmten Architekten Philip Johnson heranzogt, um dafür eine Kapelle zu bauen. Das Vieleck von Johnson wurde so angelegt, dass es den Bildern eine Umarmung gab und das Licht von oben - einer Oberlicht-Laterne - einfällt. Die ökumenische Kapelle von Houston in Texas ist der Raum, in welchem die von Rothko vermittelte Erfahrung einer Mystik des Leeren am deutlichsten erfahren werden kann. (Im übrigen ist es ein einmaliges Phänomen, dass für die Bilder eines Künstlers eigens eine Kapelle errichtet wurde. Gewöhnlich ist es umgekehrt, dass man zunächst einen Raum hat und daraufhin nach adäquaten Kunstwerken fragt.)

Die über Rothko vermittelte religiöse Erfahrung ist die einer sprachlosen Mystik. Während hierbei für die einen eine letztmögliche religiöse Erfahrung des Unsagbaren zu seiner visuellen Präsenz gekommen ist, hat es für andere überhaupt keine religiöse Relevanz. Robert Hughes schreibt: "Die Welt ist entschwunden und hat nichts als Leere zurückgelassen. Ob es die Leere der Mystiker ist oder nur eine eindrucksvolle bühnenhafte Leere, ist schwer zu sagen und hängt vom Standpunkt des Betrachters und von seinen Erwartungen ab. Die Rothko-Kapelle ist wirklich das letzte Schweigen der Romantik. Der Betrachter soll den Bildern so begegnen, wie Caspar David Friedrichs gemalte, dem Meer zugewandte Rückenfiguren der Natur begegnen: Die Kunst soll in pessimistischer Verinnerlichung an die Stelle der Welt treten."¹¹ Dies ist eine ästhetische Interpretation, die der Wahrnehmung des Ehepaars de Menil, das die Rothko-Kapelle bauen ließ, krass gegenübersteht.

Sofern man in Rothko Bildern tatsächlich von einer religiösen Erfahrung meint sprechen zu müssen, handelt es sich um eine Religiosität ohne ikonographisches Bezugssystem, ohne personale Gottesvorstellung. Auch hier könnte die mit Rothkos Bildern verbundene Religiosität bei Christen, die nach solchen konkreten Bezügen suchen, auf Ablehnung stoßen. Es ist aber auch das andere denkbar, dass Christen sich in diesen Bildern der mystischen Komponente ihres eigenen Glaubens inne werden, die sich in einem anderen Kommunikationsmedium - nämlich dem der Sprache - so nicht vermitteln lässt. Dies wäre eine positive Einschätzung der Bilder von Rothko, sogar in einem christlichen Kontext. Gegen Hughes und mit den Stiftern der Kapelle kann ich die religiöse Deutung der Bilder von Rothko nachvollziehen, ebenfalls muss die sprachlose Mystik dieser Bilder nicht im Widerspruch zu einer christlichen Religiosität stehen. Eine im Christentum vernachlässigte Seite - das Unnennbare, das Arrheton - findet hier Ausdruck und Präsenz.

V.

Während bei Rothko Ästhetik und Religion nahezu zu verschmelzen scheinen, lässt das "Abendmahl" von Ben Willikens sowohl eine ästhetische, wie auch eine religiöse Lesart zu. Willikens nahm Leonardo da Vincis Abendmahl im Refektorium von Santa Maria delle Grazie in Mailand zum Ausgangspunkt eines dreiteiligen Acryl-Gemäldes. Jesus und die Jünger wurden weggenommen, während die Raumperspektive beibehalten blieb. So blickt man in einen kahlen Fliesenraum mit einer langen horizontal ausgebreiteten Tafel. Die glatte weiße Decke und die Stahlbeine mit Gumminoppen verstärken den Eindruck von Leere und Kälte. Wo an den Längsseiten bei Leonardo Gobelins anzutreffen waren, gewahrt man graue verschlossene Stahltüren, wie man sie etwa in Gefängnissen oder Fabriken antrifft. Grau als Farbe des Asphalts und des Straßenstaubs kehrt auf mannigfache Weise wieder - auch dies ein Kontrast zu Leonardos personen-, gesten- und farbenreichem Bild.

Der Gegensatz zu Leonardos Bild ließe sich noch weiter fortsetzen. Wo bei Leonardo Farbe, Fülle, menschliche Gesten und Gesichter zu sehen sind, hat Ben Willikens im wahrsten Sinne des Wortes tabula rasa gemacht. Was beibehalten wurde, ist die Perspektive. Durch die Weglassungen und die strenge Symmetrie wird die Perspektive zu einer Art Schlund, die den Betrachter hineinzuziehen scheint. Lange Zeit stand dieses Bild an der Stirnseite des für Vorträge und Ausstellungseröffnungen vorgesehenen Raumes im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt. Es schuf sozusagen optisch einen zweiten Raum und trug zu einer Art Raumerweiterung bei, ein optisches Spiel, wie es einem Architekturmuseum angemessen ist. Auch mit dieser Beobachtung befinden wir uns noch innerhalb einer ästhetischen Interpretation.

Ist man optisch in die Kälte und Leere des Raums von Willikens eingedrungen, lässt sich alsbald ein Umschlag wahrnehmen. Denn der Blick führt durch die mit einem Kreissegment zentral placierte Tür und die beiden Fensteröffnungen in einen zweiten Raum, der erfüllt ist von gleißendem weißen Licht. Dieses Weiß, das den hinteren Raum undefinierbar macht, erscheint als eigene dynamische Potenz, die über Tür und Fensterdurchbrüche Licht von hinten nach vorne bringt. So bekommt der Betrachter, der sich auf die Tristesse der grauen Leere eingelassen hat, schließlich als "Belohnung fürs Standhalten" Anteil an der von hinten nach vorn dringenden Emanation des Lichts. Nimmt man die Zeichnungen und die verschiedenen Entwürfe zu diesem "Abendmahl" hinzu, so begegnet man jedes mal einer anderen Raum-Lichtkonstellation. Das Licht wird zum Medium einer nahezu transzendenten Potenz, welche die kargen, kahlen Räume auf neue Weise definiert. Mehrere Bilder von Willikens, nebeneinander gesehen, lassen die "Offenbarung von Licht" innerhalb der bedrohlichen symmetrischen Graukonstellation geradezu als zentrales Thema des Künstlers erscheinen.

Indem ich die über Willikens vermittelte Lichterfahrung mit Worten aus der religiösen Sprache - "transzendente Potenz", "Offenbarung von Licht" - interpretiert habe, habe ich eine ästhetische Erfahrung mit einer religiösen Deutung verknüpft. Dass Menschen mit dem Abendmahl von Willikens eine religiöse Erfahrung verbinden, führte dazu, dass das Bild beispielsweise auf der Ausstellung des Berliner Katholikentags von Wieland Schmied "GegenwartEwigkeit" (1990) in Berlin gezeigt wurde und darüber hinaus von Rosemary Crumlin auf der Ausstellung "Beyond Belief. Modern Art and the Religious Imagination" 1998 in Melbourne. Doch der Rezeptionsvorgang kann noch weitergehen, insofern man den leeren Tisch mit der heutigen Praxis der Abendmahlsfeier in Verbindung bringt. Über das Kunstwerk wird die Reflexion angeregt, wie Christenmenschen sich zum Abendmahl verhalten sollten: Ist der Abendmahlstisch für uns leer geworden? Müssten wir ihn füllen, in dem wir Menschen an diesen leeren Tisch platzieren? Als das Bild im Deutschen Architekturmuseum seine Aufstellung fand, tauchte der Wunsch auf, an diesem Ort einmal Abendmahl zu feiern und den leeren Tisch sozusagen "geistlich zu füllen".

Die zuletzt genannten Gedanken bewegen sich nun eindeutig im Bereich der Religion, behandeln sogar einen zentralen Bereich des christlichen Glaubenslebens, nämlich die Relevanz der Abendmahlsfeier unter heutigen Bedingungen. Ein solcher Rezeptionsvorgang geht über das hinaus, was etwa als optische Daten registriert werden kann. Es geht auch um mehr als lediglich um eine Neuinterpretation von Leonardo da Vinci. Die transzendente Lichterfahrung und die Abendmahls-Reflexion sind das, was man als den Aspekt religiöser Kommunikation von Willikens Abendmahlsbild ansprechen könnte. Der Künstler selbst, der anlässlich eines Symposions zu diesem Bild im Frankfurter Architekturmuseum mit diesen Interpretationsweisen konfrontiert wurde, war dankbar, dass sein Bild über das Kunsthistorische hinaus in einem religiösen Sinn rezipiert wurde. Er sagte: "Als ich das Bild malte, war ich teilweise so erschreckt darüber, weil ich befürchtete, man würde es für ein atheistisches Bild halten."¹²

VI.

Nach der Interpretation von Willikens "Abendmahl" unter ästhetischem und religiösem Aspekt möchte ich das Verhältnis von Ästhetik und Religion noch anhand eines weiteren Künstlers diskutieren, an Arnulf Rainer.

Auf die Entwicklung seines Werkes möchte ich in diesem Zusammenhang nicht eingehen. 1968 bediente sich Rainer des Fotoapparats, um die eigene Mimik und Gestik in extremen Positionen selbst einzufangen und zu übermalen. 1978 übermalte er Totenmasken, in den siebziger Jahren übermalte er die Fotografien romanischer und gotischer Kruzifixe. Durch eine Art aggressiven Zugriffs zerstört er die Gesichter und Körper der fotografierten Kruzifixe, um sie sich auf neue Weise anzueignen. Sie

werden sozusagen als abendländisches Bildungsgut zerstört, um eine tiefere Bedeutung zu erlangen. Rainer sagt dazu: "Die Arbeiten sind keine Auftragsarbeiten, sie sind auch nicht gedacht für spezifische Kirchenräume, sie sind, was bei einem Künstler sehr oft geschieht, aus einer persönlichen Betroffenheit entstanden. Betroffenheit über Idee, Person und Theologie des Kreuzes".¹³ Man könnte bei diesen Prozessen auch von einer Art "Anästhetik" sprechen. Um eines tieferen, sagen wir es ruhig, um eines religiösen Ausdrucks willen wird ein über die Fotografie vermitteltes klassisches Christusbild zerstört. Mögen diese romanischen und gotischen Kruzifixe einst auch eine große Wirkung gehabt haben, als Teile des abendländischen Bildungsgutes können sie keine Erregung mehr auslösen. Durch Übermalungen, Durchstreichungen und zum Teil bewusste Zerstörung versucht Rainer, die religiöse Dimension dieser Werke für sich selbst und für den kritischen Zeitgenossen wiederzugewinnen.

Dem Thema "Kreuz" ist nahezu sein gesamtes Lebenswerk gewidmet, dabei handelt es sich um Graphiken, Ölbilder und Objekte in den verschiedensten Techniken, in denen sich die verschiedensten Tendenzen im Schaffen Rainers spiegeln. Großes Aufsehen erregten Hartfaserplatten, die in lebhafter Gestik schwarz übermalt wurden. Das "Weinkreuz", war ursprünglich für eine Studentenkapelle bestimmt, fand aber bei den Gläubigen keine Akzeptanz. Der Künstler kaufte es daraufhin zurück und übermalte es aufs neue. Er legte eine breite, schwarze, gekrümmt und nach allen Seiten ausufernde Kreuzform über das Bild. Statt in einer Kapelle hängt nun das Bild in der Tate Gallery in London. Gemäß unserer Fragestellung nach dem Verhältnis von ästhetischer und religiöser Kommunikation könnte man sagen: Die religiöse Kommunikation wurde diesem Bild in der Studentengemeinde verweigert und es wurde an den Ort gebracht, wo gewöhnlich ästhetische Kommunikation stattfindet, nämlich in das Museum, um dort wirken zu können. In der Tate Gallery ist das Rainer-Kreuz nicht ausschließlich ästhetisches Objekt. Selbstverständlich kann ein Kunstwerk auch im Museum eine religiöse Wirkung haben, sofern Gestaltungsmomente in ihm bei einem Betrachter die Tiefendimension zu erschließen vermögen.

Schließlich sind doch zwei Werke von Arnulf Rainer in Kirchen gekommen. In einer Seitenkapelle der Domkirche St. Eberhard in Stuttgart ist eine Kreuzübermalung von Arnulf Rainer zu sehen. Die kirchlich Verantwortlichen erwarben das 1988 ohne kirchlichen Auftrag entstandene Werk und platzierten es in die nördliche Seitenkapelle. Damit hat eine "Kreuzübermalung" von Rainer ihren angemessenen Ort gefunden. Es handelt sich um ein Andachtsbild aus schwarzer und roter Farbe, an einigen Stellen aufgehellt von etwas Grün, bei dem die Farben, die im Schwarz einen Corpus und im Rot Blut assoziieren lassen, in Schlieren herabströmen. Von der Struktur und der Farbe her ist das Stuttgarter Kreuz dem "Weinkreuz" verwandt. Während die Studentengemeinde der 60er Jahre die religiöse Dimension des Kreuzes ignorierte, wird das Kreuz von St. Eberhard in Stuttgart als ein Objekt

religiöser Kommunikation akzeptiert. Und in der evangelischen St. Marienkirche in Kemberg bei Wittenberg hat ebenfalls ein Altarkreuz von Arnulf Rainer einen zentralen Ort gefunden.

VII.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Da Kunst und Religion bei mancher Gemeinsamkeit doch nicht dasselbe sind, forderten wir zu Anfang, dass man im Einzelfall unterscheiden sollte, bis zu welchem Punkt es sich bei der Wahrnehmung eines Kunstwerkes um eine ästhetische Erfahrung und ab wann es sich um eine religiöse Erfahrung handelt. Diese Frage überprüften wir an den Bildern von Mark Rothko, dem "Abendmahl" von Ben Willikens und den "Kreuzübermalungen" von Arnulf Rainer. Bei Rothko führt die Erfahrung mit den Bildern dazu, dass man hierfür eigens eine Kapelle baute, weil einige der Meinung waren, auf diese Weise der religiösen Dimension dieser Werke am ehesten gerecht zu werden.. Die Rothko entsprechende Religiosität ist die einer sprachlosen Mystik.

Im Abendmahl von Willikens scheint es zunächst um ein ästhetisches Phänomen und ästhetische Probleme zu gehen, um die eigenwillige Neuinterpretation des "Abendmahls" von Leonardo da Vinci. Doch an der Weise, wie Willikens mit dem Licht umgeht, meinten wir eine eigene Licht-Botschaft, eine "Offenbarung des Lichts" wahrzunehmen. Im leeren Tisch wiederum sahen wir eine Anregung für Christen, über das Abendmahl nachzudenken - und im übertragenen Sinn - den Tisch wieder mit Menschen zu füllen.

In Arnulf Rainers aggressiven Zugriff bei seinen Übermalungen von Christusbildern und Kreuzen erblickten wir eine religiöse Dimension, die von den Zeitgenossen allerdings nicht immer begriffen wurde.

"Art as Religious Studies" kann innerhalb der akademischen Theologie ein zukunftsweisendes Programm sein, zumal in einigen Kunstwerken ein Potential steckt, das im Umgang mit dem Werk als religiöse Dimension wahrgenommen werden kann. Gleichwohl ist es im Einzelfall erforderlich, die Nahtstelle zu markieren, bis zu welchem Punkt man von einer ästhetischen und ab wann man von einer religiösen Erfahrung sprechen sollte.

Getrost sollte man mit den Künstlern auf "Entdeckungsfahrt" gehen. Damit ist nicht gesagt, dass alles auf diesen Pfaden Gesichtete einem kritisch-theologischen Urteil standhielte. Die Stärke des Künstlers, seine eigene Subjektivität, ist gleichzeitig seine Grenze. Christlich verantwortete Theologie kann sich sehr wohl auf diesen Weg einlassen, sollte aber in einem zweiten Schritt das vom Künstler Erkannte und Vermittelte mit dem biblisch-christlichen Grundverständnis in Beziehung bringen. Gemeinsam ist beiden, Kunst wie Theologie, dass sie aufgrund ihres "Gegenstands" grundsätzlich offen sind.

Das Ja zum zeitgenössischen Kunstwerk bedeutet nicht, dass an jeder Stelle im Kirchenraum jedes qualitativ hohe Kunstwerk seinen Ort finden könnte. Im Einzelfall wird abzuwägen sein, was sinnvoll und der Gemeinde zumutbar ist und was nicht. Nicht jeder Ort innerhalb einer Kirche hat die gleiche Repräsentanz und die gleiche Rezeption seitens der Gemeinde. Gleichwohl ist - gerade um der Gemeinde willen - zu fordern, dass man der Gegenwartskunst mehr als bisher im Kirchenraum einen Ort zuweisen sollte. Die Beispiele zeigen: Die Präsenz von Gegenwartskunst in der Kirche könnte über das Ästhetische hinaus zu einer religiösen Erfahrung führen. Wo dem Kunstwerk soviel Macht zugesprochen wird, stellt sich immer die Frage nach der Grenze. Doch bevor man die Grenze markiert, sollte man sich erst einmal mit der Kunst auf den Weg begeben. "Und wer dich nötigt, eine Meile weit zu gehen, mit dem gehe zwei!" (Mt. 5,41).

Damit sind wir wieder zu unserem Ausgangspunkt zurückgekehrt, zur jetzt stattfindenden Ausstellung "Dialoge", die in der Nachfolge des Modells "Öflingen" aus den sechziger Jahren im Innenbereich von Wehr stattfindet. Es ist nicht gesagt, dass ein jedes der ausgestellten Kunstwerke eine religiöse Dimension enthält. Dies sollte, sofern man die Autonomie der Kunst ernst nimmt, auch gar nicht eingefordert werden. Ist dies aber der Fall, dass ein Kunstwerk eine religiöse Dimension hat - wobei Religion freilich weit zu fassen wäre -, sollte dies aufgedeckt werden. So oder so - Kunstbetrachtung mag Lust bedeuten, am Anfang jedenfalls ist sie Arbeit.

Anmerkungen

- ¹ Die Rede des Papstes ist abgedruckt in *Kunst und Kirche* 1/1981, S. 38-41, unter dem Titel "Braucht die Kunst die Kirche?" - Dazu: Herbert Schade SJ, *Kirche und autonome Kunst. Zur Neubestimmung der Beziehung zwischen Kirche und Kunst*, im Halbjahresheft 4/1983 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München, S. 2-9; zuvor abgedruckt in: *Stimmen der Zeit* 10/1982.
- ² Zit. nach: Pie Régamey, *Kirche und Kunst im 20. Jht.*, Graz/Wien/Köln 1954, S. 247.
- ³ Wieland Schmied, *Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jhs.*, Stuttgart 1980.
- ⁴ Theodor Haecker, *Schönheit. Ein Versuch*, Leipzig 1936; *Opuscula*, München 1959. Dazu: Hans-Eckehard Bahr, *Poeisis. Theologische Untersuchung der Kunst*, Stuttgart 1961, S. 73-87.
- ⁵ Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Band 9, *Die Gefangene I*, Frankfurt 1964, S. 242-250.
- ⁶ Paul Tillich, *Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche*, Ges. Werke IX, Stuttgart 1975², S. 356-368, hier S. 368.
- ⁷ Paul Tillich, *Religiöser Stil und religiöser Stoff in der Bildenden Kunst*, Ges. Werke IX, S. 320.
- ⁸ Paul Tillich, *Protestantismus und Expressionismus*, In: *Almanach für das Jahr des Herrn 1959*, S. 80. Englische Originalfassung: *Protestantism and Artistic Style*, in: Paul Tillich, *On Art and architecture*, hg. v. J. u. J. Dillenberger, New York 1987, S. 119-125, hier S. 119.
- ⁹ Michel Butor, zit. nach Wieland Schmied, *Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde*, S. 285.
- ¹⁰ Marc Rothko, zit. nach Wieland Schmied, *Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde*, S. 284.
- ¹¹ Robert Hughes, *Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs*, Düsseldorf/Wien 1981, S. 323.
- ¹² *Kirche und moderne Kunst*, Andreas Mertin u. Horst Schwebel (Hrsg.), Frankfurt 1988.
- ¹³ Arnulf Rainer, zit. nach Günter Rombold / Horst Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jhts.*, Freiburg, Basel, Wien 1983, S. 153