

Bild für Kirche und Welt

Die Kunst ist einer der diffizilsten Bereiche, in denen Kriterien für die Selbstdeutung des Menschen gewonnen werden können. Kunst, Freiheit und Religion hängen unmittelbar zusammen. Wo immer in der Geschichte ein Verfall des einen zu konstatieren war, ergab sich für die anderen ebenfalls ein Abstieg. Wo die Freiheit angetastet wird, verfallen Religion und Kunst. Wo die Religion behindert wird, sind Freiheit und Kunst in Gefahr. Wo der Ausübung der Kunst Schranken gesetzt werden, lassen Beschneidungen der Freiheit und der Religion nicht lange auf sich warten.

Offenbar entstammen die Beschränkungen, denen Kunst, Religion und Freiheit zum Nachteil aller Lebensbereiche gelegentlich unterworfen werden, nicht ihnen selbst, sondern werden ihnen von anderen Mächten auferlegt. Diese anderen Mächte sind in der Welt vorhanden, und sie sind für diese Welt notwendig, ja sie begründend.

Hier wird nun der Versuch gemacht, bestimmte Textstellen aus den Konzilsdokumenten, die sich mit der Kunst beschäftigen, daraufhin zu prüfen, ob sie für die Welt im allgemeinen etwas zu bieten haben oder ob sie lediglich Erbauungssprüche sind, die von der Welt nicht ernst genommen zu werden brauchen.

Wir übersetzen die Konzilstexte in die Sprache dieser Welt. So wie die Texte aus dem Lateinischen in die jeweilige Landessprache übersetzt werden müssen, bedürfen sie auch einer Übersetzung aus der „Kirchensprache“ in ein „Weltdeutsch“.

Am Beispiel der Kunst läßt sich zeigen, daß die Konzilstexte besser als ihr Ruf sind und Weisheiten und Erkenntnisse zutage treten lassen, die jedermann, ob Christ oder nicht, zu neuen Einsichten in die Welt führen können.

Wir erörtern die Probleme der Kunst an der Fragestellung, ob es Bilder (im Sinne von Kunstwerken) gibt, die einerseits typisch für die Welt, andererseits typisch für die Kirche sind (sogenannte „christliche Kunst“), welche Verbindungen zwischen ihnen bestehen und welche Aussagen das Konzil dazu gemacht hat. Dabei stützen wir uns vor allem auf die theologische Einleitung des VII. Kapitels aus der „Konstitution über die Heilige Liturgie“, worin die „sakrale“ Kunst behandelt wird, und auf diejenigen Textstellen aus der „Pastoralkonstitution über die Kirche in der Welt von heute“, die sich mit Fragen der Kunst befassen.

Gemäß dem Auftrag, den die Kirche für sich in Anspruch nimmt, muß ein Bild, das für sie ist, auch ein Bild für die Welt sein, da die Kirche sich selbst als für die Welt und zu ihrem Heil bestellt weiß.

Freilich wird man hier gleich fragen, wo die Bilder für die Kirche herkommen.

In diesem Zusammenhang muß das „für“ bedacht werden, denn es kann zweierlei Bedeutungen haben: „für“ kann den Charakter von „Fürsorge“ haben; also: Bilder der Kirche sind Hilfen für die Welt. Das Wort „für“ kann aber auch den Sinn eines „anstelle“ haben, die Repräsentation meinen, so daß es heißen kann, Bilder, die für die Welt sorgen, stehen für die Kirche.

In dem Begriff der Fürsorge steckt das Moment der Überlegenheit, ohne welches keine Hilfe gegeben werden kann; wer hilft, ist der Stärkere.

Bei der Frage, ob Bilder für die Kirche aus der Welt kommen können, müssen wir den Bildern von vornherein eine Qualität zuschreiben, die sie schon immer der Welt überlegen sein läßt, da sie sonst den Akt der Fürsorge nicht leisten könnten; nichts kann sich selbst überlegen sein.

Oder wir müssen den Bildern, die für die Kirche stehen, eine andere Qualität zugehen als den Bildern der Welt, was unserer Erfahrung und unserem Begriff vom Kunstwerk widerspräche.

Die Kunst ist, was Welt und Kirche anbelangt, eine – und bei beiden dieselbe. Darüber belehrt uns der Konzilstext:

„122. Zu den vornehmsten Betätigungen der schöpferischen Veranlagung des Menschen zählen mit gutem Recht die schönen Künste, insbesondere die religiöse Kunst und ihre höchste Form, die sakrale Kunst.

Vom Wesen hier sind sie ausgerichtet auf die unendliche Schönheit Gottes, die in menschlichen Werken irgendwie zum Ausdruck kommen soll, und sie sind um so mehr Gott, seinem Lob und seiner Herrlichkeit geweiht, als ihnen kein anderes Ziel gesetzt ist, als durch ihre Werke den Sinn der Menschen in heiliger Verehrung auf Gott zu wenden.“

In diesen ersten Worten der Einleitung ist schon sehr viel und eigentlich das Wesentliche zu unseren Fragen gesagt. Zwar unterscheidet der Konzilstext zwischen schöner, religiöser und sakraler Kunst, aber er begreift sie alle drei *in einer Hinsicht* als von einem einzigen Wesen: den Sinn der Menschen in heiliger Verehrung auf Gott zu wenden. Freilich gibt es Abstufungen, Rangstufen, wobei die höchste die sakrale Kunst ist, aber es gibt in dieser Stufenfolge keine Polarität zwischen weltlicher und kirchlicher Kunst; im Konzilstext wird nur von Kunst überhaupt und ihrem gemeinsamen Wesen gesprochen, so daß der (nicht genannte) Gegenpol die Unkunst wäre. Das Konzil hat die Kunst als eine und als eines Wesens angenommen und weder einen Dualismus noch einen Antagonismus konstruiert, welche nach unsrer Meinung auch gar nicht existieren können.

Die Rangstufenordnung von schöner, religiöser und sakraler Kunst orientiert sich nicht an einer Polarität, vielmehr am Kunstbegriff und an der Verkörperung der Kunst im konkreten Kunstwerk selbst. Die Steigerung der Kunsthaftigkeit des Kunstwerkes im zweiten Satz des Textes ist eine Parallele zur Stufenordnung des ersten Satzes.

An dieser Stelle bedarf es einer kurzen, hinweisenden Erläuterung des Begriffes „sakraler Kunst“. Es sind damit jene Kunstwerke gemeint, die die gestiftete kirchliche Gemeinde in besonderem Maße für geeignet hält, ihr Verhältnis zu dem von ihr verehrten Gott auszudrücken. Wie weiter unten dargelegt wird, gehört jedes Kunstwerk immer einer geschichtlichen menschlichen Gemeinschaft zu und ist auf eine solche bezogen, so daß auch in dem Begriff von der sakralen Kunst keine Aussage enthalten ist, wodurch das sakrale Kunstwerk in Bezüge gesetzt wird, die nicht schlechthin für alle Kunstwerke gelten.

Wenn nun die höchste Form der Kunst, in der also die Kunst am künstlerischsten zum Vorschein kommt, „den Sinn in heiliger Verehrung auf Gott zu wenden“ hilft, so handelt es sich auch hier um einen ganz allgemein für Kunstwerke geltenden Tatbestand, der hier in der Sprache einer bestimmten religiösen Gemeinschaft formuliert ist.

Der Auftrag und die Erfüllung der Kunst geht dahin, dem Menschen die Deutung seiner selbst zu ermöglichen, eine Deutung, die einerseits nicht isoliert von seinen religiösen, politischen und sozialen Grundlagen existiert und andererseits nicht nur der Gegenwart verhaftet ist, sondern sich auf die Zukunft bezieht und die Geschichte selbst vorantreibt. Falls es einen Gott gibt, kann er nicht besser verherrlicht werden als dadurch, daß der Mensch sich als der wirkliche, als den er sich in den (die Grundlagen zu einem Ganzen zusammenfassenden) Kunstwerken erkennen kann. Natürlich sind die Kunstwerke nicht die einzigen Quellen, aus denen Zielvorstellungen gewonnen werden; aber den Kunstwerken ist es eigen, und darum sind sie so wichtig für den Menschen, daß sie ein ganzes Bündel von Zielvorstellungen verschiedener Herkunft „verdichten“ und zu einer einheitlichen Ganzheit zusammenfassen können.

Die Quellen, aus denen Zielvorstellungen geschöpft werden, sind bei den vor-

schiedenen, geschichtlich gewachsenen Gemeinschaften unterschiedlich und nicht in allem identisch. Auf dieser Tatsache beruhen die Unterschiede in den Kunststilen, seien es nun Zeit- oder Nationalitäts- oder auch Kultstile. Aber allen gemeinsam ist, daß sie dem Menschen Entwürfe für zukünftige „Höchstformen“ ihrer geschichtlichen Existenz anzubieten trachten. Dieses Ideal formuliert der Christ als die Hinwendung seines Sinnes auf die Verehrung Gottes, womit in seiner Sprache ausgedrückt ist, was jegliche Kunst allüberall in ihrer Vollendung erreichen will.

Was Kunst und was ein Kunstwerk ist, kann also nicht aus rein formalen, vielleicht ästhetischen Kategorien *allein* abgeleitet werden, vielmehr gehört notwendig immer eine konkrete (inhaltliche) Sinnfindung zur Konstituierung eines Kunstwerkes hinzu, ein inhaltlicher Sinn, den jeder Betrachter sucht, der oft schwer erkennbar ist, der aber *erkannt* werden muß, damit das Kunstwerk als solches überhaupt *anerkannt* werden kann.

Insofern ist „sakrale Kunst“, vom Konzil als höchste Form der Kunst bezeichnet, eine Formulierung, die das Wesen der Kunst ganz allgemein zutreffend aussagt und die Kunst in ihrer Vollendung anspricht; zugleich meint der Ausdruck jene vollendete Aussage der Inhaltlichkeit dessen, was diese Kirche unter erfülltem Mensch-Sein versteht.

Anders aber als in bezug zu konkreten geschichtlichen Gemeinschaften kann über die Kunst am Kunstwerk überhaupt nichts Gültiges ausgesagt werden. Der Konzilstext fährt fort:

„Darum war die lebenspendende Mutter Kirche immer eine Freundin der schönen Künste.“

In diesem Satz finden wir unsere früher vorgetragene Behauptung von der Überlegenheit der Kirche in der lebenspendenden Fürsorge bestätigt; zugleich stellt sich die Kirche mit dem Ausdruck „Freundin“ in einer gewissen Hinsicht auf denselben Rang mit den schönen Künsten, was angesichts der bisherigen Erörterungen konsequent ist.

Der lateinische Ausdruck „amica“ für Freundin schließt ungleichen Rang zwischen der Kirche und der Kunst nicht in jeder Hinsicht unbedingt aus; aber im Hinblick darauf, daß die Kunst ihre eigene Gesetzlichkeit hat, wird sie von der „Freundin“ respektiert und als gleichrangig akzeptiert.

„Unablässig hat die Kirche den edlen Dienst der schönen Künste gesucht und die Künstler unterwiesen – vor allem, damit die Dinge, die zur heiligen Liturgie gehören, wahrhaft würdig, geziemend und schön seien: Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeiten.“

Das Verhältnis des Dienens ist hier nicht als einseitiges Dienen ausgesprochen. Nicht nur, daß gegenseitiges Dienen nicht ausgeschlossen ist, macht der Text in der „Unterweisung“, die die Kirche dem Künstler angedeihen läßt, *ihre spezifische Art* zu dienen explizit. D. h., die Kirche hat immer da, wo sie wirklich Kirche war – nämlich lebenspendende Mutter –, dem Künstler gegeben, was das Kunstwerk zu seiner Vollendung und Begründung braucht: die geschichtliche Gemeinschaft, in der der Künstler wurzelt und auf die sein Werk bezogen ist. Unterweisung bedeutet, den Künstler an die Gemeinschaft binden, dem künstlerischen Schöpfungsprozeß Inhalte zur Gestaltung anbieten, Urteil und evtl. Ablehnung.

„Engagierte Kunst“, ein zwar neuer Begriff, ist eine uralte Tatsache. Die Schwierigkeiten der Kirche mit der Kunst der Gegenwart haben völlig andere Ursachen und haben auch ein ganz anderes Gesicht. Es liegt nicht an der im Konzilstext beanspruchten und gewährten Unterweisung.

Jedermann hat Verständnis dafür, daß die Kirche solche Kunstwerke ablehnt und

verurteilt, deren Inhaltlichkeit im Widerspruch zu den grundlegenden Auffassungen ihrer Mitglieder steht.

Die Schwierigkeit liegt im Verständnis bzw. der Verständnislosigkeit gegenüber der Formsprache der modernen Kunst, die für viele den ausgesagten Inhalt unbegreiflich macht. Viele der Kunstwerke, die der „allgemeinen“ Ablehnung ausgesetzt sind, würden angenommen werden, wenn der Betrachter über die Fähigkeit verfügte, den ausgesagten (religiösen, christlichen) Inhalt aus der Form abzulesen.

Eine aus Schrott geschweißte Christusfigur kann z. B. ein hervorragendes Kunstwerk sein und dennoch die in der Kirche bewahrte Christusauffassung in Theologie und Glauben verfehlen. Dann gehört sie nicht in den Kirchenraum, weil der Inhalt, den sie ausspricht, nicht mit der Gemeinde und ihrem geschichtlichen Bewußtsein in Übereinstimmung steht. Allerdings kann es nicht die ausschließliche Aufgabe des Kunstwerkes sein, *Bestehendes* zu formulieren, vielmehr liegt die Bestimmung seines *schöpferischen* Auftrages darin, über das Bestehende hinauszugehen und *in die Zukunft zu weisen*. Deshalb erfordert die Überprüfung der Inhaltlichkeit des Kunstwerks nicht nur die Feststellung, daß es die bisherigen Auffassungen wiedergibt, sondern ob es eine Weiterentwicklung der Christusgestalt ist, die es ermöglicht, Christus erneut und in erneuerter Form in die sich ebenfalls wandelnde Welt auszulegen. Die sich hier ergebende Aufgabe besteht darin, die Christusgestalt *in der Explikation zu verändern*, damit sie in der gewandelten Welt-situation als diejenige verständlich wird, *die sie schon immer war*.

Im Festhalten an überkommenen Formen würde das Gegenteil erreicht; die Gestalt Christi würde unverständlich, weil zwischen ihr und dem täglichen Leben, in das sie eingehen sollte, so große Differenzen aufkommen, daß sie miteinander nicht zu vereinbaren sind. Die schöpferischen Kunstwerke sind nun hinsichtlich ihres auf die Gemeinschaft bezogenen Inhalts nur Formulierungen *möglicher* Weiterentwicklung; sie sind nicht zwingend, sondern empfehlen sich der freiheitlichen Annahme durch die Gemeinde (oder ganz allgemein durch die Gesellschaft). Insofern sind Urteile über Kunstwerke zugleich immer Entscheidungen über das Selbstverständnis und die geschichtliche Zukunft einer Gemeinschaft, weil dem Akt des schöpferischen Angebots durch den Künstler ein Akt der Annahme durch die Gemeinde entspricht und erst im Vollzug beider Akte das Kunstwerk gesichert wird.

Die Schwierigkeit der modernen Formsprache kommt nicht von ungefähr. Wenn die Kunst berufen ist, den Menschen und seine Stellung in der Welt zu deuten und auszusagen, und diese Aussage wahr sein soll, kann sie nicht von der Wirklichkeit so der Welt, die sehr kompliziert geworden ist, absehen. Die moderne Kunst ist so schwierig wie die moderne Physik, die höhere Mathematik und die neuere Philosophie.

Komplizierte Sachverhalte lassen sich, vor allem, wenn man noch mitten drin steht, nicht immer mit einfachen Methoden darlegen. Wo immer also kirchliche Kritik an sakraler Kunst laut wird, muß sie den Nachweis der verfälschten Wirklichkeit und der mit der Lehre der Kirche unvereinbaren Inhaltlichkeit erbringen. Formkritische Diskussionen kommen innerhalb der Kirche erst dann in Betracht, wenn die Inhaltlosigkeit der Aussage grundsätzlich bejaht wird (wozu sie erst erkannt sein muß), die Form der Aussage jedoch als zu ärmlich oder gar entstellend angesehen werden muß. Dies alles geht mit den Konzilstexten völlig konform, vor allem, wenn man den Satz 62 aus der Pastoralkonstitution anzieht:

„Durch angestrengtes Bemühen soll erreicht werden, daß die Künstler das Bewußtsein haben können, sie seien in ihrem Schaffen von der Kirche anerkannt, und daß es bei aller ihnen zustehenden Freiheit zu einem leichteren Kontakt mit der christlichen Gemeinschaft kommt. Auch die neueren Formen der Kunst, die bei aller Eigenart der verschiedenen Nationen und Länder den Menschen unserer Zeit angepaßt sind, sollen von der Kirche anerkannt werden. In das Heiligtum aber sollen sie besonders übernommen werden,

wo sie in entsprechender und den liturgischen Erfordernissen angemessener Ausdrucksweise den Geist zu Gott erheben sollen."

Bemerkenswerterweise steht dieser Satz nicht in der Liturgiekonstitution und läßt also auch von einer solchen Äußerlichkeit her erkennen, daß die hier angeschnittene Problematik eben keine der Kunst ist.

Allerdings muß hier ein anderer Gedankengang ausgeführt werden, der ein neues Licht auf das Verhältnis der Kirche zur modernen Kunst wirft. Denjenigen Laien und Klerikern, die für das verantwortlich sind, was „in das Heiligtum übernommen wird“, kann im Gewissen nicht zugemutet werden, daß sie Inhalte und künstlerische Formulierungen zulassen, die sie selbst nicht verstehen und verstehen können. Deshalb wird die Qualität und der Rang der Kunstwerke, in denen die kirchliche Gemeinschaft ihre Vorstellungen im 20. Jahrhundert ausgedrückt finden kann, mit dem Verständnishorizont für moderne Kunst bei den entscheidenden Gremien stehen oder fallen.

Die größten interpretatorischen Schwierigkeiten haben den vor allem an der Kunst orientierten und interessierten Lesern die Aussagen im Artikel 124 der Liturgiekonstitution gemacht, wie es in der Kontroverse zwischen Fuchs und Rapp offenbar wurde. Der Absatz lautet:

„Die Bischöfe mögen darauf hinwirken, daß von den Gotteshäusern und anderen heiligen Orten streng solche Werke von Künstlern ferngehalten werden, die dem Glauben, den Sitten und der christlichen Frömmigkeit widersprechen und die das echt religiöse Empfinden verletzen, sei es, weil die Formen verunstaltet sind oder weil die Werke künstlerisch ungenügend, allzu mittelmäßig oder kitschig sind.“

An diesem Satz interessiert vor allem der zweite Teil. Der erste kann und muß akzeptiert werden, weil er sich auf die inhaltlichen Aussagen und Auswirkungen der Kunstwerke bezieht und es der Kirche, unabhängig vom künstlerischen Rang des einzelnen Werkes, freisteht, in welchem sie ihre Auffassung vertreten sehen will oder nicht.

Der zweite Teil nennt nun die Gründe für die verfehlte Inhaltlichkeit und konstatiert gerade in der Bezugnahme auf die Form des Kunstwerkes die unlösliche Einheit von Inhalt und Form. Auch in dieser Hinsicht kennt der Konzilstext für die von ihm anerkannten und abgelehnten Werke keine Ausnahmestellung, die sie aus den allgemeinen Strukturen des Kunstbegriffs herauslösen würde.

Das sprachstilistische Mittel, mit dem die möglichen Verfehlungen des Bildinhaltes aufgezählt werden, ist, wie schon im 1. Satz des Kapitels, die Steigerung, und zwar hier in der abfallenden Form. Die Steigerungsfolge zum Besseren hin lautet: kitschig, mittelmäßig, ungenügend (also nicht genau treffend), verunstaltet.

Der offenbare Kitsch ist leichter zu erkennen als das Mittelmäßige, dieses wiederum ist leichter als das „fast“ Vollkommene zu durchschauen. In der Verlängerung dieser Steigerung liegt die Vollkommenheit der künstlerischen Gestaltung, die im Konzilstext als „verunstaltete Form“ bezeichnet wird.

Als die gefährlichste, als die am schwersten zu durchschauende wird sie an den Anfang gesetzt. Ihre Gefährlichkeit liegt genau in der künstlerischen Qualität ihrer Formulierung, welche sie so überzeugend und attraktiv macht. Unter Zugrundelegung der vollendeten Korrelation zwischen Form und Inhalt des Kunstwerkes, gegen die sich nicht die Spur einer Andeutung im Konzilstext finden läßt, kann sich der Ausdruck „verunstaltete Form“ nur gegen den in der Form ausgedrückten verfehlten Inhalt wenden. Die verfehlte Inhaltlichkeit läßt die Form verfehlen; das ist die *eine* Bedeutung des an der Nahtstelle des Satzes (zwischen Inhalt und Form) stehenden Ausdruckes „verunstaltete Formen“; die *andere* Bedeutung dieses Aus-

druckes besteht in der Feststellung, daß ein Kunstwerk als solches vollendet sein kann und dennoch nicht im Einklang mit der konkreten geschichtlichen Darstellung der Kirche zu stehen braucht. Deshalb werden die Bischöfe als die Hüter des Glaubensinhaltes angesprochen, streng darüber zu wachen, daß unter den verschiedenen möglichen Vollkommenheiten jene erwählt und angenommen werden, die mit der Kirche übereinstimmen. Die ursprüngliche Vollkommenheit des Kunstwerkes ist eine weltliche, die erst in der Annahme durch die Kirche zu seiner besonderen Heilswirkung gelangt. Neben dieser geheiligten Vollkommenheit gilt jede andere als verunstaltet.

So verstanden – und ein auf der Offenbarung beruhender Konzilstext, der zudem von Theologen verfaßt wurde, legt dies nahe – ist mit dem Ausdruck „verunstaltete Formen“ keine Elle für künstlerische Formbeckmesserei geliefert worden, welche künstlerische Formen der Gegenwart an den Schönheitsidealen der Antike, der Renaissance oder an der fotografischen Realistik zu messen gestattete.

Vielmehr gilt hier, was oben schon betont wurde, daß das Maß für die „Verunstaltung“ nicht im Vergleich mit anderen Formen gefunden werden kann, sondern nur im Verhältnis zwischen einem akzeptierten oder abgelehnten Inhalt und der ihn verkörpernden Form.

So ist der Dienst, den die Kunst der Kirche leistet, kein Sklavendienst, der sie ihrer eigenen Erfüllung entzieht und verfremdet, sondern die Kunst wird gerade als das in Anspruch genommen, was sie ihrem Wesen nach ist. Was die Dinge, die zur Heiligen Liturgie gehören, wahrhaft würdig, geziemend und schön macht, ist ihre Kraft, vermittels ihres Kunstcharakters die geoffenbarte Wahrheit immer wieder neu in der Welt entfalten zu können.

„Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeiten“ zu schaffen, ist die ausgesprochene Aufgabe des Künstlers überhaupt; nicht nur hier ausdrücklich anerkannt durch den Konzilstext und bezogen auf die christlich ausgerichtete sakrale Kunst; denn jedes Kunstwerk hat in seinem freiheitlichen Bezug zur Zukunft, in der diese im Vorgriff erleuchtet und eröffnet wird, ein Moment, welches die irdische Gegenwart prinzipiell übersteigt. In der Kunst wird die Welt transzendiert, indem die bestehende Welt der Gegenwart durch willentliche Setzungsakte des Menschen auf eine Zukunft hin entworfen wird, die im Kunstwerk ihre Vorwegnahme und ihr Ziel gefunden hat.

Die angenehme Transzendenz des Kunstwerkes kann nur in der persönlichen Erfahrung erwidert werden; jede sprachliche Formulierung bleibt hinter der Evidenz-erfahrung so weit zurück wie das Wort „Farbe“ für den Blinden, der vor einem Bilde Chagalls steht.

Diese Haltung *der Annahme* der im Bilde der Welt vorgegebenen Transzendenz ist die Haltung des gläubigen Menschen, des homo religiosus.

In der Erfahrung der ontisch fundierten Struktur des Kunstwerkes, die sich in ihrer ästhetischen Formulierung offenbart, ist der Mensch über diese Welt hinaus bestimmt.

In der Einleitung zum VII. Kapitel der Liturgiekonstitution heißt es weiter:

„Die Kirche hat mit Recht immer auch eine Art Schiedsrichteramt ausgeübt; sie hat über die Werke der Künstler geurteilt und entschieden, welche dem Glauben, der Frömmigkeit und den ehrfurchtvoll überlieferten Gesetzen entsprächen und als geeignet für den Dienst im Heiligtum anzusehen seien.“

In diesem Absatz wird sowohl ein Anspruch formuliert als auch eine Beschreibung dessen gegeben, was sich tatsächlich ereignet und stets ereignet hat. Der recht-

liche Anspruch ergibt sich überhaupt erst aus der Tatsache, daß dieses Richteramt immer ausgeübt wurde und daß es gar nicht anders sein kann, als daß die Gemeinschaft darüber urteilt und befundet, was sich für sie aus der Kunst in der Geschichte bewährt.

Auch hier ist der Text sorgfältig zu erwägen. Hier wird von der Kirche gesprochen und nicht von der „Amtskirche“; die Kirche als die Gemeinschaft aller Gläubigen hat dieses Urteil gefällt und nicht — wenigstens nicht legitim — ausschließlich der Klerus.

Und es wird von einem Richteramt, ja von einem Schiedsrichteramt gesprochen. Wie der Richter erst nach der Tat urteilt und der Schiedsrichter zwar während des Spieles, aber immer erst nach einer Spielsituation entscheidet, ob diese oder jene Handlung dem Spiel förderlich ist oder nicht, also den Spielregeln entspricht, so schließt diese Textstelle zweierlei aus:

1. Das vorgängige Urteil über die Kunstwerke, bevor sie sich einer Bewährung stellen konnten, und

2. das Urteil, das nicht die Kirche, sondern nur ein Teil von ihr fällt.

Es ist ein merkwürdiges Phänomen unserer Katholizität, daß wir „die Kirche“ sagen und sie so verobjektiviert und gegenständlich sehen, daß wir uns selbst in dieser Kirche nicht als integrierte Mitglieder erfahren. „Die Kirche“, das ist für uns, die wir uns aus autoritären Denkformen immer noch nicht lösen können, die wir immer noch nicht durch und durch die Entwicklung zum personalen demokratischen Bewußtsein vollzogen haben, die Amtskirche, das sind „die da oben“, die Kirche, die versagt hat und von der wir uns distanzieren, anstatt uns mit ihr, auch im Sünden- und Fehlerbekenntnis, zu identifizieren. Nur aus einem solchen falschen Denken heraus kann der Anspruch des Schiedsrichteramtes als eine ungebührliche Anmaßung der Kirche interpretiert werden.

So wird, von der Gegenposition her gesehen, das Schiedsrichterurteil geradezu zum Kriterium dafür, ob hier die Kirche selbst oder eine die Jurisdiktion usurpierende Instanz am Werke ist. Freilich muß der, der über diesen Fall urteilt, sich seines dialogischen Verhältnisses in und gegenüber der Gemeinde bewußt sein und sich fragen, welchen positiven Beitrag er selbst zu diesen Fragen beigesteuert hat.

In der Interpretation des nun folgenden letzten Absatzes der theologischen Präambel erweist sich die Geschlossenheit und die Weite dieses wahrhaft vom Heiligen Geiste durchwalteten Textes. Das dort vorkommende und von Urban Rapp als befremdend empfundene Wort „Technik“ schließt sich nämlich in einem zwingenden Bogen mit dem Wort von den „schönen Künsten“ zusammen, das in seinem hier auftretenden Sinn von Rapp („Konzil, Kunst und Künstler“, Frankfurt a. M., 1966) ebenfalls verfehlt wurde.

Daß die Präambel mit dem Wort von den schönen Künsten beginnt und mit dem Wort von der Technik endet, bringt von der Textformulierung her beide Begriffe in einen Sinnzusammenhang, der viel dichter an die Theologie des Kunstwerks herantüft, als es jedes Explizieren vermöchte.

Zum Text:

„Mit besonderem Eifer war die Kirche darauf bedacht, daß das heilige Gerät würdig und schön zur Zierde der Liturgie diene; sie hat dabei die Wandlungen in Material, Form und Schmuck zugelassen, die der Fortschritt der Technik im Laufe der Zeit mit sich gebracht hat.“

Wenn wir hier aus dem großen Gebiet der Liturgie lediglich ihr spezielles Verhältnis zur Kunst herausstellen (und damit natürlich nicht den ganzen Komplex erfassen), so läßt sich folgendes sagen: Kunstwerke als Zierde der Liturgie sind keine Applikationen, die der Liturgie einfach angeklebt werden, sondern Liturgie ist von sich

aus Zierform, Zierde selbst, und nur, weil sich die Liturgie auch in der Form der Sprache, der Musik, der Bewegung des Leibes und der Sinne usw. manifestiert, kann hier das Werk der bildenden Kunst als „zur Zierde“ bestimmt sein in dem Sinne, daß es sich den anderen zuordnet. Mit anderen Worten, die Zierde, die das sakrale Kunstwerk bedeutet, ist nicht eine attributive Zierde gegenüber der Zierde, die die Liturgie ist, sondern das sakrale Kunstwerk ist die Zierde selbst, ist selbst Vollzugsform der Liturgie. Denn das heißt doch das Würdigsein des heiligen Gerätes, daß es die Würde, selbst Liturgie zu sein, mittrage.

So gewinnt auch der Ausdruck, das heilige Gerät möge „schön“ sein, sein besonderes Gewicht.

Schönheit einer Sache ist dasjenige an ihr, welches sie zeigen läßt, was sie ist.

Wir nennen eine Blume schön, wenn ihr Anblick uns überzeugend zeigt, daß sie eine Blume ist — und dies um so mehr, als in ihrer zufälligen Anwesenheit das Wesen der Blume besonders deutlich gefaßt ist. So gilt uns die Rose oder die Aster mehr als der Löwenzahn oder die Apfelblüte. So gilt eine Frau als schön, wenn sie den Mann überzeugt, daß sie die Verwirklichung dessen ist, was ein Mensch in seiner Daseinsweise als weiblicher Mensch sein soll und sein kann. So versteht sich auch die Kirche unter dem Bilde der geliebten Braut Jesu Christi, bezogen auf Ihn selbst als seine sichtbare, Ihn zeigende Daseinsform in der geschichtlichen Welt. (Lit. Konst. Kap. IV, Nr. 84)

Indem die Kirche Jesus Christus zeigt (dies ist eine ihrer Existenzweisen), ist sie schön, und sie zeigt Ihn desto mehr, je mehr sie „dem Gipfel ihres Tuns“ zustrebt: in der Heiligen Liturgie. Deshalb wird die Liturgie heilig genannt und die heiligen Geräte als heilig bezeichnet, weil sich in ihnen Jesus Christus in seiner Kirche selbst zeigt.

Selbstdarstellung der Kirche ist die höchstmögliche Darstellung Jesu Christi in dieser Welt — Liturgie ist Darstellung der Kirche — ebenso ist sakrales Gerät Darstellung der Kirche selbst. So hat die Kirche von sich aus einen ihr wesensmäßig innewohnenden Konnex mit der Kunst und den schönen Künsten, als diese die Mittel bereitstellen, in denen sie sich darstellen und zeigen kann. Die daraus resultierende Selbstverständlichkeit, mit der die Kirche die Kunst für sich hatte, ließ sie über die Kunst selbst bisher wenig und dann im weltlichen Sinne auch nicht gerade bedeutend reflektieren.

Statt dessen befragte sie die künstlerischen Tatsachen daraufhin, ob sie sich in ihnen repräsentiert sehen durfte, und befrachtete sie zugleich mit der ganzen Verantwortung ihrer Repräsentation. „Bild für Kirche und Welt“ beantwortet sich hier in bezug auf die Kirche gleichsam als Nebenprodukt unserer Untersuchungen auch in der Weise, daß Bild für die Kirche zugleich Repräsentation der Kirche ist — also Liturgie.

Offensichtlich liegen hier keine theologischen Schwierigkeiten und die eigentlichen künstlerischen Probleme werden hier nicht angeschnitten, nämlich die Frage, woran die Kirche erkennt, daß sie sich in diesem oder jenem Werk mehr oder weniger oder gar nicht repräsentiert sehen darf. Hier wird nur das Faktum festgestellt, daß die Kirche, die sich vorzüglich in der Liturgie darstellt, darauf bedacht ist, sich in dieser Liturgie darzustellen — auch in den heiligen Geräten.

Anders gesagt: Die Kirche stellt faktisch das dar, als was sie sich darstellt. Konkret: an Beispielen erläutert: Eine Kirche, die sich in abstrakten Kunstwerken nicht auch repräsentiert sehen kann, und deswegen solche zu ihrer Repräsentation nicht zuläßt, ist eine Kirche, die in den Augen derer, die sie in abstrakten Werken repräsentiert finden könnten, nicht die ganze Fülle ihrer Darstellungsmöglichkeiten wahrnimmt, ja, es verschmäh, sich in ihrer ganzen Fülle darzustellen.

Andererseits: Eine Kirche, die sich auch in abstrakten Kunstwerken repräsentiert sehen kann, ist eine Kirche, die für bestimmte Gruppen von Mitgliedern nicht oder noch nicht einsehbare Formen des Liturgievollzuges enthält, was den liturgischen Mitvollzug insgesamt schwer beeinträchtigen kann, und dies auch bei denen, die die abstrakten Bilder verstehen. Damit wird die Schwere der Forderung von Nr. 34 sichtbar, in der es heißt, die Riten seien der Fassungskraft der Gläubigen anzupassen, was ja nun nicht nur eine Nivellierung nach unten bedeuten kann.

Auf diesem Hintergrund bekommt der letzte Satz der Präambel sein ihm eigenes Gewicht; der Satz, in dem es heißt, die Kirche habe bei den heiligen Geräten die Wandlungen in Material, Form und Schmuck zugelassen, die der Fortschritt der Technik im Laufe der Zeit mit sich gebracht hat. Der lateinische Konzilstext bindet Kunst und Technik durch die Verwendung der Wörter „*artes ingenuae*“ und „*ars technica*“ als in *einem* Sinnnganzen stehend zusammen, und zwar wegen der Benutzung dieses *Begriffspaares*, dessen Einzelbegriffe unterschiedliche, aber aufeinander bezogene Bereiche betreffen.

Während es von den *artes ingenuae* heißt, sie seien von Natur aus auf Gott ausgerichtet, und zwar in der ihnen ureigenen Weise des Zeigens, (deswegen die Bezugnahme auf die unendliche *Schönheit Gottes*), bedarf das, was die *ars technica* hervorbringt, eines eigenen Aktes der Zulassung. Denn dieses Zulassen (*admittere*) ist aktivisch zu verstehen; es ist kein bloßes Hinnehmen, sondern ein Setzungsakt wie die rechtliche Zulassung eines Kraftfahrzeuges durch die Verkehrsbehörden.

Diese *ars technica* bringt mit ihrem Fortschritt und mit dem Fortschritt der Zeit Wandlungen in Material, Form und Schmuck hervor; aber ihre Produkte bekommen erst den Rang und die Würde, zur Liturgie dienen zu dürfen, wenn sie durch das Schiedsgerichtsurteil der Kirche zugelassen, in Liturgie einverwandelt wurden, was dann freilich heißt, das sie dasjenige sehen lassen und zeigen, was die schönen Künste und insbesondere die sakrale Kunst leisten.

Damit aber ist das Zustandekommen von Werken der religiösen und der sakralen Kunst sowie der schönen Künste überhaupt korrekt beschrieben.

Was aus den Bereichen der *ars technica* stammt, wird in der Annahme durch die Kirche geheiligt und damit in den Stand gesetzt, die Leistung der schönen Künste zu erbringen, nämlich den Sinn der Menschen auf die Schönheit Gottes zu wenden. Die Frage, ob es legitimerweise ein Bild von der Kategorie „Welt“ gibt, stellt sich mit *Dringlichkeit*. Wenn uns der Konzilstext des Kap. VII eine Handhabe bietet, dann am ehesten in dem Wort von der *ars technica*.

Doch zuerst noch ein Exkurs in die Pastoralkonstitution, ob sich dort nicht vielleicht auch Ansatzpunkte zur Lösung der Fragestellung finden lassen.

Dabei behandeln wir nur diejenigen Stellen der Pastoralkonstitution, die zur Kunst und zur *ars technica* neue Gedanken beisteuern, nicht also solche, die schon in der Liturgiekonstitution ausgesprochen sind.

Unter Nr. 57 heißt es:

„Freilich kann der heutige Fortschritt der Naturwissenschaften und der Technik, die kraft ihrer Methode nicht zu den innersten Seinsgründen vordringen können, einen gewissen Phänomenismus und Agnostizismus begünstigen, wenn die Untersuchungsmethode, deren sich diese Disziplinen bedienen, zu Unrecht als oberste Regel der Findung der ganzen Wahrheit angesehen wird.“

Das aber macht ja gerade das Wesen der *ars technica*, der *artes illiberates* aus, daß sie nach Regeln betrieben werden, von Handwerkern der Hand oder des Kopfes, und daß sie in diesen Regeln befangen und gefangen sind, für sich allein also genau das Gegenteil von dem bewirken, was menschlich ist, nämlich frei zu sein.

Die Gegenüberstellung von *artes ingenuae* und *ars technica* hätte ebenfalls in dem Begriffspaar von *artes liberales*, den freien Künsten, und *artes illiberales*, den Handwerken, beschrieben werden können.

„Da nämlich die Kultur unmittelbar aus der geistigen und sozialen Anlage des Menschen hervorgeht, bedarf sie unaufröhrlich der ihr zustehenden Freiheit, sich zu entfalten, und der legitimen M6glichkeiten, gem6B den eigenen Prinzipien selbständig zu handeln.“ (Nr. 59)

Wir d6rfen diese Stelle hier anf6hren, da mit dem Ausdruck „Kultur“ ausdr6cklich auf die K6nste und die Wissenschaften abgehoben wird, indem die Wendung aus dem *Vaticanum I* aufgenommen wird, daB die Kirche sich keineswegs davor verschlieBt, „daB sich die menschlichen K6nste und Wissenschaften, jede in ihrem Bereich . . . eigener Prinzipien und einer eigenen Methode bedienen“. In den eben zitierten Sätzen werden drei verschiedene Begriffe zueinander in Beziehung gesetzt:

1. Freiheit,
2. Autonomie der aus der Welt stammenden F6higkeiten des Menschen in Kunst, Wissenschaft und Technik, und
3. die Kultur, von der es in 59 6berdies heiBt, „sie erfreue sich einer gewissen Unverletzlichkeit, freilich unter Wahrung der Rechte der Person“.

Der Konzilstext unterscheidet sehr genau zwischen der Welt der Wissenschaften und der Welt der Kultur. Die Autonomie, die er beiden Bereichen zubilligt, hat je verschiedenen Charakter. Der Autonomie der wissenschaftlichen Methoden und der *ars technica* kommt die Dimension der Freiheit nicht zu; sie hat nur vorbereitenden Charakter, sie kann nicht eigentlich verletzt werden, weil aus ihr Resultate hervorgehen, die wegen ihrer Plausibilit6t anerkannt werden m6ssen, ohne daB sie, f6r sich allein genommen, zu einer besseren oder auch nur angemessenen Menschlichkeit f6hren.

Bez6glich der Eigengesetzlichkeit der Kultur spricht das Konzilsdokument von Verletzlichkeit, da in der Kultur zu den Produkten und Verfahrensweisen der *ars technica* die *artes ingenuae* hinzugeh6ren, die die Dimension der Freiheit in die Kultur einbringen. Die Grenzen dieser Autonomie, die der Kultur eigen ist, liegen bei den Rechten der Person, und zwar nicht als Grenzen auf die Person hin, sondern von der Person her. Kultur schlieBt immer schon W6rde und Recht der Person ein, und die Grenzen werden 6berschritten, wenn das Niveau des erreichten personalen Standards unterschritten wird.

So heiBt es, hier auf die Kirche bezogen, unter Nr. 62 folgerichtig:

„Auf ihre Weise sind auch Literatur und Kunst f6r das Leben der Kirche von groBer Bedeutung. Denn in ihrem Wesen liegt es, die Eigenart des Menschen . . . auszusagen, seine Situation in Geschichte und Universum zu enth6llen . . .“

Was nun ist die Eigenart des Menschen?

Der Konzilstext gibt hier eine eindeutige Antwort: Die Eigenart des Menschen zeigt sich in seiner Kultur, und Kultur wird verstanden als der Ausdruck von freiheitlicher Personalit6t. Und von unseren Ausgangsbegriffen her ist die Kultur die spannungsgeladene Integration der beiden Komponenten, die unter *ars technica* und *artes ingenuae* genannt wurden.

Den *artes ingenuae* kommt aber von ihrem Wesen her zu, Gottes Sch6nheit schauen zu lassen, so daB in der rechtm6Bigen und „weltlichen“ Autonomie der Kultur schon leistet, also religi6s ist.

Somit darf jetzt, gestützt durch die Exegese des Konzilsdokuments, mit noch größerer Sicherheit behauptet werden, daß Kunstwerke überhaupt religiösen Charakter haben.

Wenn wir uns nach diesen Überlegungen nun unserem Thema von einem anderen Standpunkt nähern, nämlich von der Frage aus, *woher* die Bilder für Kirche und Welt stammen, dann ergeben sich folgende Gedanken:

Schon aus der *ars technica* ergeben sich mit dem Fortschritt der Zeit Wandlungen in Material, Form und Schmuck. Diese *ars technica* ist das Fundament und dieses besitzt eine ihm eigene Autonomie, die anerkannt werden muß und anerkannt wird. Freilich vermag diese *ars technica* nicht von sich aus Bilder *für* die Welt zu produzieren, denn sie ist ganz *von* dieser Welt.

Erst im Zusammenklang mit den *artes ingenuae* wird sie „schöpferisch“, ein Wort, daß der *Konzilstext* für den Künstler findet. Damit aber ist das Bild, das Kunstwerk, das vom Künstler Geschaffene, immer schon der Welt voraus und über der Welt, so daß es *für* die Welt sein kann.

Allerdings ist dieses, zwar religiöse, Werk noch kein Werk kirchlicher Kunst, noch keine Liturgie im Sinne der katholischen Kirche. Aber in seiner Ausrichtung auf das, was die Welt übersteigt, ist es der Welt auch schon als solches vorgegeben, wenn auch in einer mehr suchenden, möglicherweise irrenden Art. Und so, wie das Konzil selber beredetes Zeugnis dafür ist, daß die Kirche sich selbst nie hat, sondern stets neu sucht, so sucht sie sich auch in den Werken der Kunst stets neu.

Die Kirche bringt weder Kunstwerke noch Künstler hervor. Kunst und Künstler sind nach dem Willen und Heilsplan Gottes *vor* aller Kirche schon für die Welt und zum Heile der Schöpfung da. Die Kirche kann „in ihr Heiligtum nur übernehmen“, was schon da ist.

Ihre Akte sind äußerlich selektiv, sie wirkt durch Auswahl schöpferisch, durch Annahme heiligend.

Die Kirche ist mit der Geschichte der Welt so verwoben, daß sie ihre Ausdrucksformen dieser Welt entnehmen muß.

Aber sie wählt aus unter dem Lichte der Offenbarung in Jesus von Nazareth, und was sie erwählt, um sich darin zu repräsentieren, das ist heilig.

Denn es ist ja nicht etwas ihr Wesensfremdes, unter dem sie wählt, sondern es ist schon vom Wesen her auf Gott ausgerichtet. Kirchliche Kunst, das ist *die Kunst aus der Welt*, in deren Formen sich die Kirche ausdrückt.

Oder: Die Kunst, in der sich die Kirche repräsentiert sieht, besteht in solchen Kunstwerken, in denen das irrende, gottsuchende Kunstwerk im Lichte der göttlichen Offenbarung eine Richtung gefunden hat, die seinem Ziel näher liegt.

Es gibt also einen ganz legitimen Gebrauch des Wortes „kirchliche Kunst“.

Natürlich hat der so verstandene Gebrauch dieses Wortes seine Konsequenzen. Kirchliche Kunst kann nun nicht bedeuten, daß die darunter fallenden Werke etwa biblische oder religiöse Themen „behandeln“ *müssen* (freilich dürfen sie es); vielmehr muß kirchliche Kunst kirchenbildend sein, in Christus Gemeinschaft stiften, sie muß Liturgie, Darstellung Christi in der von ihm eingesetzten geschichtlichen Vollzugsform, also Kirche, sein.

Am Schluß unserer Betrachtung fassen wir zusammen:

Bilder sind immer schon *für* die Welt, weil sie einer Dimension entstammen, die die Welt übersteigt. Bilder für die Kirche sind solche, die für die Kirche stehen. Sie können damit den Anspruch erheben, wegweisend zu sein auf dem Weg der Bestimmung des Menschen.