

Fundamentaltheologie und Ästhetik

Impulse aus dem Werk Paul Ricœurs

Gerhard Larcher

Mit einem Essay zur »Poetik des Glaubens« nach Paul Ricœur sei dieser einmal explizit beim ästhetischen Wort genommen, das ja der Sache nach von Anbeginn in seinem Werk schon mit anklingt. Keineswegs soll aber nur immanent über dessen Anstöße für eine »ästhetische Theologie« referiert, sondern ausgehend von Ricœur das Verhältnis von Fundamentaltheologie und Ästhetik betrachtet werden: Es geht um eine prinzipielle, fundamentaltheologische Programmatik, die in seinem Gesamtwerk aufgeworfen wird – und zwar unter den Leitkategorien »Zeitdiagnostik«, »Subjekttheorie« und »Glaubens- und Offenbarungshermeneutik« im Horizont literarischer und künstlerischer Ästhetik.

Zunächst sollen nach kurzen, zeitdiagnostischen Vorbemerkungen Ricœurs Impulse zu einer Poetik des Willens auf das spezifische Verhältnis von Subjektivität und symbolisch vermittelter Sinnerschließung als ästhetischer in Sprache *und* Bildern beziehungsweise in Textualität *und* Visualität weitergelesen werden. Das schließt die Themen »Subjektivität und Einbildungskraft beziehungsweise Imagination«, »ästhetische Erfahrung und Kunst«, fundamentaltheologisch gewendet: die Sachfragen »Subjektivität und Offenbarung«, »Subjektivität und Glaube« mit ein.

Hier zeigt sich ein werkgeschichtlich konstanter Topos bei Ricœur, freilich unter dem Vorzeichen des Vorrangs der Sprache, welche mittels einer analogischen Annäherung zwischen Symbol oder Metapher und Werken bildender Kunst relativiert werden kann.¹ Komplementär zu dieser subjekthermeneutischen, kriteriologischen

¹ Zu dieser ästhetiktheoretischen Modifizierung fühlen wir uns ermutigt und legitimiert vor allem durch Ricœurs eigene Bemerkungen (abseits seiner großen Publikationen) über »l'expérience esthétique« in: P. Ricœur, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris 1995, S. 257–278.

»exégèse de soi-même« geht es unserem Philosophen freilich immer auch um eine »exégèse des signes extérieures«²; fundamentaltheologisch also um eine Hermeneutik der geschichtlichen Zusammenhänge von Erinnerung, Narrativität und Zeugnis, die sich für das sinnoffene Subjekt im hermeneutischen Zugang, aber auch für die Tradenten im Strom einer Überlieferung erschließen. Hierfür soll die mögliche Sachentsprechung »Erzählakt«, »Zeugnis« und »Kunst(-werke)« eine weiterführende Rolle spielen.

I.

Aspekte der ästhetischen Moderne als Kontext der Fundamentaltheologie

Im Blick auf die Theologie der Gegenwart darf man wohl behaupten, dass diese tendenziell eine von ihrem Gegenstand her ihr wesentlich zukommende ästhetische Dimension zugunsten eines elaborierten begrifflichen Diskurses und eines ethisch-politischen Pathos vernachlässigt. Dies hat mit einer Engführung oder Aufspaltung ihres Rationalitätsparadigmas seit der Neuzeit beziehungsweise der Neuscholastik zu tun, aus deren Schatten auch neuere Theologie oft nicht wirklich herausgetreten ist. Auch nimmt sie die zivilisatorischen, postmodernen Zeichen der Zeit im Sinne einer zwar ambivalenten, aber weitreichenden ästhetischen Unterströmung heute nicht ernst genug.

Ricœur hingegen sieht den Vernunftshorizont der Moderne im Prozess der Dekonstruktion der klassischen Metaphysik, der großen Erzählungen und der Dezentrierung eines letztbegründenden Cogito von Nietzsche, Freud und Heidegger mitbestimmt, also prinzipiell im Lichte einer Fundamentalästhetik, einer Hermeneutik des Verdachts und einer neuen (Ereignis-)Ontologie. Er verweist die Theologie auf ihre Situation zwischen metaphysischer und subjekttheoretischer Desillusionierung nach der Erfahrung des Todes Gottes, in der es laut Nietzsche immer »artistischer zugehen« wird (auch im Sinne kom-

² P. Ricœur, »L'herméneutique du témoignage«, in: *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris 1994, S. 107–139, hier S. 130.

pensatorisch ästhetischer Weltanschauungen). In dieser Situation sind alle zu eiligen Schritte in die Metaphysik oder andere ideologische Abkürzungswege zur Rede vom Absoluten zu kritisieren.³ Solche Kritik ist auch für Ricœur eine Art »Frömmigkeit des Denkens« (Heidegger). Er spricht negativ von der Gefahr einer klerikalen Einheit des Wahren und positiv von der notwendigen Offenheit einer Poetik des Willens für ein zu denken gebendes Wort (Symbol/Zeugnis) als Gabe, für eine neue Ontologie nach dem Scheitern des begrifflichen Systemdenkens. Kurz, es bedarf einer sensiblen poetischen Aufmerksamkeit für einen Glauben in einem nachreligiösen und nachmetaphysischen Zeitalter. Eine solche Poetik müsste für eine theologische Ästhetik der Sprache, aber auch der in der Moderne immer mehr dominierenden Bilder offen sein. Deren Resonanzraum ist heute freilich die autonome moderne Kunst, nicht mehr das ordometaphysische Programm der »alten« Ästhetik von Augustinus bis zur Hochscholastik.⁴ Jenen Resonanzraum mit seiner Polysemie fundamentaltheologisch ins Spiel zu bringen, ist Aufgabe der beiden folgenden Schritte.

II.

Subjekttheorie, Kunst und Offenbarung beziehungsweise Glaube

a) *Subjektivität und Symbol- sowie Kunstverstehen*

Als erstes ist für einen Zusammenhang von Fundamentaltheologie und Ästhetik aus dem Geiste Ricœurs sein Ansatz bei einer Theorie des Subjektes grundsätzlich zu bedenken – und zwar über die sprachliche Verständigung hinaus. Auszugehen ist angesichts der modernen Grunderfahrung einer Dezentrierung, Verwundung, Kränkung des Cogito von dem Versuch einer indirekten, vermittelnden Hermeneutik des Selbst, wie sie Ricœur werkgeschichtlich von *Le Volontai-*

³ Vgl. exemplarisch den Beitrag: P. Ricœur, »Religion, Atheismus, Glaube«, in: *Hermeneutik und Psychoanalyse. Konflikt der Interpretationen II*, München 1974, S. 284–314.

⁴ Vgl. J.-P. Wils, »Autonomie der Kunst und Transzendenz«, in: G. Essen und M. Striet, *Kant und die Theologie*, Darmstadt 2007, S. 275–307, hier S. 279.

re et *L'Involontaire*⁵ an, über *Die Fehlbarkeit des Menschen*⁶ bis zu *Das Selbst als ein Anderer*⁷ in Variationen immer wieder entwickelt hat. In diesem dynamischen Prozess der Einholung der Willensspontanität als einer Dialektik des Selbst und des Anderen zeigt sich da zunächst eine »affirmation originaire« vor und gegenüber aller Differenzenerfahrung. Diese »Freude des Ja in der Trauer der Endlichkeit« als Identitäts- und Differenzenerfahrung im Prozess eines »désir de l'être« (Jean Nabert) wird Stufe für Stufe in der Aneignung des Anderen bewährt. Schließlich terminiert der Prozess einer unvollendbaren Selbsteinholung in einer umfassenden Poetik der Hoffnung, welche nach Ricœur zwischen philosophischer Reflexion mit ihren Postulaten und der Symbolwahrnehmung vermittelt.

Man muss dabei – negativ kritisch gegenüber allen Selbstsicherungstendenzen des Willens – »die Idole töten und auf die Symbole horchen«⁸. Die Einsicht in die konstitutive Endlichkeit und Fehlbarkeit des Subjekts verbietet deshalb eine begrifflich spekulative Selbsteinholung und verweist die philosophische Reflexion auf eine symbolisch hermeneutische Dimension. In *Die Interpretation. Versuch über Freud* spricht er geradezu vom »Heiligen« als einer »Eschatologie« der Philosophie.⁹ In diese ist die Fragestellung »Subjektivität und Imagination« einzutragen, damit sie sich über den Versuch einer umweghaften, symbolischen Kreativität in Kultur, Kunst und Religion als ein anderes artikulieren und finden kann. Für Ricœur geht es schließlich um eine »convocation« des Subjektes, um ein entscheidungshaftes Sich-aufrufen-lassen der endlichen und fehlbaren Freiheit mittels einer Poetik des Willens, das bedeutet durch den Sinngehalt der Symbole, Mythen, biblischen Texte und – wie ich hinzufügen möchte – der Kunstzeugnisse.

Im Rahmen einer »Poetik des Glaubens« ist es also um religiöse Sprache und um Zeichen und Bilder als Ausdruck jenes elementaren »Wunsches nach Sein«, nach einer Ordnung des »Um-soviel-mehr« einer Ökonomie der Gabe zu tun. Diese semantischen und ikonischen Zeichen greifen in eine »Eschatologie der Subjektivität« erfüllend ein, leuchten im Konflikt der (Hoffnungs-) Bilder von sich

⁵ P. Ricœur, *Le volontaire et l'involontaire*, Neuaufl., Paris 1993.

⁶ P. Ricœur, *Die Fehlbarkeit des Menschen*, Freiburg 1971.

⁷ P. Ricœur, *Das Selbst als ein Anderer*, München 1996.

⁸ P. Ricœur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, 4. Aufl., Frankfurt 1999, S. 68.

⁹ Ebd., S. 537, 539 ff.

her für ein verstehendes Subjekt auf und sind nur in ästhetischen Termini der »Gratuität«, d. h. der Gnade, zu fassen. Ricœurs frühe Theorie des Symbols als eines polyvalenten Sinnspeichers, der zu denken gibt, vermag in diesem Kontext auch einen Sinn erschließenden Eigenrang der visuellen Künste und der Kunstwerke anzudeuten.¹⁰ Diese sind fundamentaltheologisch wirksam über »die produktive Einbildungskraft als Empfangsstruktur für die Offenbarung«¹¹, entsprechend einer sinnlichen Logik der Gabe. Denn das Zum-Glauben-Kommen als wachsende »Leidenschaft für das Mögliche«, als »Zugewinn an Handeln und Sein« kann nicht durch das begriffliche Wort, nicht durch die ethische Anstrengung für sich (gegen Kant¹²), sondern vorrangig nur durch das sich symbolisch artikulierende Gefühl beziehungsweise die sich umkehrende Einbildungskraft vermittelt werden, welche zu konkreten Hoffnungszeichen und -bildern zustimmen lassen. Es geht um das Vermögen des Erwachens zu einem Überschuss an Sinn in einer originären Weise mittels des Symbols sowie des Kunstwerkes.¹³ Nur diese können die offene Geiststruktur vorbereiten für eine Veränderung ihrer selbst im Sinne einer »Metanoia« im Lichte der Offenbarung.¹⁴

Wichtig erscheint also, trotz des scheinbar dominanten »linguistic turn« bei Ricœur – oder gerade in dessen Konsequenz – die sym-

¹⁰ In Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse und mit Bezug auf Michelangelo und Leonardo spricht Ricœur davon, dass das Kunstwerk »dem Künstler selbst schon voraus (ist), es bildet mehr ein prospektives Symbol der persönlichen Synthese und der Zukunft des Menschen«. P. Ricœur, »Die Kunst und die Freudsche Systematik«, in: *Hermeneutik und Psychoanalyse*, S. 125–139, hier S. 138.

¹¹ Vgl. V. Hoffmann, *Vermittelte Offenbarung. Paul Ricœurs Philosophie als Herausforderung der Theologie*, Mainz 2007, S. 257.

¹² Vgl. P. Ricœur, »Une herméneutique philosophique de la religion: Kant«, in: *Lectures 3*, S. 19–40.

¹³ Ricœur spricht von der Natur des Mimetischen, die nicht darin bestünde, das Wirkliche zu reproduzieren, »mais à restructurer le monde du lecteur en le confrontant au monde de l'œuvre; et c'est en cela que consiste la créativité de l'art, pénétrant dans le monde de l'expérience quotidienne pour la retravailler de l'intérieur. [...] à découvrir des dimensions de l'expérience qui n'existaient pas avant l'œuvre.« P. Ricœur, *La critique et la conviction*, S. 260.

¹⁴ Diese »Umkehr-Leistung« des Kunstwerkes, vor allem der abstrakten, hebt Ricœur nachdrücklich in *La critique et la conviction* hervor. Man kann von einer Welt des Kunstwerkes nur sprechen, wenn es beim Rezeptor »le travail de refiguration qui bouleverse son attente et son horizon« (S. 263) auslöst. Auf den zugrundeliegenden Prozess von »Glaube als ›Umkehr der Einbildungskraft« verweist nachdrücklich V. Hoffmann, *Vermittelte Offenbarung*, S. 272–282.

bolische Erschlossenheit von Subjektivität für Offenbarung in Wort *und* Bild zu sehen. Es lässt sich hier auch mit Ricœur eine grundsätzliche Strukturanalogie zwischen dem Symbol- und dem Metaphernverstehen und der Kunsterschließung für eine fundamentaltheologische Ästhetik erkennen. Die Künste, zumal die abstrakten, fungieren selbst als symbolische oder metaphorische Transzendenzindikatoren und als Aufruf an das noch unvollendete Selbst des Rezeptors, als bildnerisches Stimulans zur Vollendung von Gottebenbildlichkeit.

b) *Hoffnungshorizonte zwischen Wort, Schrift und Bild*

Im Blick auf eine solche Weiterführung von Ricœurs Ansatz ist es für eine theologische Ästhetik wichtig, vor dem angedeuteten subjektivitätstheoretischen Hintergrund ein spezifisches Zueinander von Wort, Schrift und Bild, von sprachlicher Poesie und bildlich visueller Poetik in Kunst und Religion zu bedenken. Denn üblicherweise verbindet man mit Ricœur eher nur eine Ästhetik der poetischen Sprache, der »Möglichkeitsdichtung«.¹⁵

Die lebendige Metapher zum Beispiel wäre selbst von ihrer inneren Struktur her auch auf imaginativ-bildgebende Momente hin zu bedenken¹⁶, im Sinne eines »Sehens-als«. Als Ort der Generierung von Sprache und Bild und der Vermittlung von beidem fungiert dabei die (re-)produktive Einbildungskraft beziehungsweise Phantasie als schöpferische Grundkraft der Seele des Menschen, welcher sowohl »zoon logon echon« als auch »homo pictor« ist. Die Romantik und der frühe Schelling sprechen da von »intellektueller Anschauung« und von Kunst als deren Inhalt. Ohne aus ihr ein spekulatives Prinzip wie im Deutschen Idealismus zu machen, ist die Einbildungskraft, etwa als produktive (oder reproduktive) bei Kant mit ihren Schematisierungsleistungen zwischen Begriff und Anschauung, zwi-

¹⁵ Vgl. im Blick auf das Fiktionale in Ricœurs Denken der Geschichte: A. Breiting, *Möglichkeitsdichtung – Wirklichkeitssinn. Paul Ricœurs Denken der Geschichte*, München 2007; vgl. zum Folgenden auch meinen Beitrag »Appelle und Parolen im Wechselbezug von religiöser Sprache und Bild«, in: P. Ebenbauer, R. Esterbauer und C. Wessely (Hg.), *Appelle und Parolen*, Stuttgart 2008.

¹⁶ »L'œuvre d'art peut avoir un effet comparable à celui de la métaphore: intégrer des niveaux de sens empilés, retenus et contenus ensemble. L'œuvre d'art est ainsi pour moi l'occasion de découvrir des aspects du langage, que sa pratique usuelle, sa fonction instrumentalisée de communication dissimulent ordinairement«. P. Ricœur, *La critique et la conviction*, S. 259.

schen theoretischer und praktischer Vernunft, vor allem ein ästhetisch produktives Vermögen der inneren Verbildlichung und des Sehens anderer, neuer Möglichkeiten (von »Möglichkeitsräumen«, wie Ingeborg Bachmann treffend sagt). Insbesondere die poetische produktive Einbildungskraft¹⁷ drängt mit ihrem metaphorischen Potential in Bilder, ja treibt solche dynamisch hervor – auch wenn Ricœur diese nicht als visuelle anerkennen will.

Die Metapher als semantischer Kern religiöser Expressivität vermittelt zum Beispiel in Grenzausdrucksweisen und Gleichnissen¹⁸ zwischen Wort und Bild, nicht zuletzt durch ihre Extravaganz. Sie ist das symbolisch-sprachliche Sinnmedium zur Entfaltung auch von zunächst inneren visuellen Bildern, zum Beispiel der Hoffnung auf geglücktes Leben (biblisch als Paradies, Land von Milch und Honig, Reich Gottes), der Gewaltlosigkeit (Schwerter zu Pflugscharen), des »ewigen Friedens«, der Vollendung (Hochzeitsmahl) und so weiter. Im metaphorischen Prozess entzünden sich über die inneren Bilder der Einbildungskraft sprachliche und visuelle Imagination aneinander. Der semantische Schock der Metapher oder auch ein so genannter ikonischer Kontrast (Gottfried Boehm) entsprechen einander. Denn auch das, »was in der ikonischen Differenz sichtbar wird, der Gehalt, den sie hervorruft, meint etwas Abwesendes«. »Die Macht des Bildes bedeutet ›il fait voir‹, es öffnet die Augen, es zeigt.«¹⁹

¹⁷ Zur vermittelnden Rolle der Einbildungskraft vgl. J. Hubbert, »Zwischen Bild und Sprache. Zur Entwicklung der Lehre von der Einbildungskraft und ihrer Bedeutung für die Theologie«, in: G. Larcher (Hg.), *Gott-Bild. Gebrochen durch die Moderne*, Graz 1997, S. 99–117. Zur Rolle der Einbildungskraft bei Kant und Ricœur vgl. V. Hoffmann, *Vermittelte Offenbarung*, S. 259–271.

¹⁸ Vgl. hierzu vor allem P. Ricœur und E. Jüngel (Hg.), *Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache*, Sonderheft Evangelische Theologie, München 1974, und P. Ricœur, *Die lebendige Metapher*, München 1991 sowie die zahlreiche, theologische Literatur, die auf dieses Hauptwerk Ricœurs Bezug nimmt; exemplarisch: F. Prammer, *Die philosophische Hermeneutik Paul Ricœurs in ihrer Bedeutung für eine theologische Sprachtheorie*, Innsbruck 1988; H.-J. Meurer, *Die Gleichnisse Jesu als Metaphern. P. Ricœurs Hermeneutik der Gleichniserzählung Jesu im Horizont des Symbols »Gottesherrschaft/Reich Gottes«*, Bonn 1997; grundsätzlich J. Werbick, Art. »Metapher, systematisch-theologisch«, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Band 7, 3. Aufl., Freiburg 1998, S. 189 f.; grundlegend auch H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt 1981.

¹⁹ G. Boehm, »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: C. Maar und H. Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 28–43, hier S. 32.

Und die in den Bildern implizierte poetische Imagination ist ebenso Reflex des Einfalls eines Unverfügbaren wie im sprachlichen Kunstwerk. Poesie und Kunst generieren gleichermaßen durch ihre jeweiligen Bilder eines »Noch Mehr« Annäherungsweisen an einen unausschöpfbaren Geheimnishorizont. Dieser kann unter Umständen durch die »ikonische Differenz« ebenso gut oder sogar besser ausgedrückt werden, wie zum Beispiel in Caspar David Friedrichs Landschaften, in einem »Seestück« von William Turner oder einem abstrakten Gemälde von Barnett Newman. In seiner Sprachungebundenheit kann also gar ein nichthermeneutischer Mehrwert des Bildes, vielleicht überhaupt ein Vorrang des visuell Optischen vor dem Auditiven²⁰ liegen.

Mit anderen Worten, so wie sich einerseits Ursymbole als sinnhafte Zeichen in Sprache übersetzen, etwa in mythische Erzählungen, rituelle Sprache, Poesie, kann Sprache ihrerseits sich »verleiblichen« in Schrift und Bildern. Und ähnlich wie es ein vorsprachliches Vertrautsein mit sich und der Welt gibt, »das noch nicht zu Wort gekommen ist, gibt es auch das Unsagbare, das jenseits der Worte liegt«. ²¹ Das aufkeimende wie das verhallende Wort wird sozusagen mental und visuell aufgehoben im Bild, was – modern gesprochen – auch ein Verschweben in einem abstrakten Bild bedeuten kann, als Hinweis auf eine Dimension dessen, wovon man nicht mehr sprechen kann, aber worüber man schweigen und was man eventuell schauend meditieren muss. Die Kunstwerke helfen dabei nicht nur Verengungen unserer Wirklichkeitswahrnehmung kritisch aufzubrechen und damit auch eine ethische Differenz einzuklagen, sondern sie sind vor allem Orte verdichtender, singulärer, symbolisch-sinnlicher Präsenz unbedingten Sinnes von diesem selbst her, »Durchstoß zur Realität« vom Eschaton her (Otto Mauer). Auch George Steiners vieldiskutierte Rede von einer »real presence« durch

²⁰ Vgl. T. Bautz, »Bild« und »Wort« als Elemente einer praktisch-theologischen Ästhetik, Ms. o. J., S. 68.

²¹ H. Schwebel, *Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konfliktes*, München 2002, S. 208; vgl. auch G. Boehm, »Jenseits der Sprache?«, in: G. Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*. München 1995, S. 43: »Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klages, der Geste, der Mimik und der Bewegung. Sie benötigen keine Nachbesserung oder nachträgliche Rechtfertigung durch das Wort. Der Logos ist eben nicht nur die Prädikation, die Verbalität und die Sprache. Sein Umkreis ist bedeutend weiter. Es gilt ihn zu kultivieren.«

Kunst zielt auf das hier Gemeinde.²² Das Kunstwerk kann – an der Wurzel der Einbildungskraft ansetzend – durch seine Formqualität sinnlich-leibliches Bewusstsein radikal verändern, d. h. für eine ethische beziehungsweise religiöse Evidenz aufbereiten, indem es zunächst des Menschen Selbst und Welt erschüttert und darin dennoch antizipatorisch zu verheißen scheint, dass Natur und Kultur, Natur und Freiheit, Natur und Geschichte nicht letztlich diskrepant sein müssen, oder dem zweifelnden Sucher zumindest fragmentarisch bedeutet, dass ein Ausharren auf eine definitive Offenbarung und eine mögliche Zustimmung im Glauben, eine Lebenskunst als Existenz in der Schweben, trotz scheinbar unversöhnbarer Spannungen denkbar ist.²³

Dabei wecken die Werke Aufmerksamkeit nicht so sehr in einer aktiven Leistung des Spiegel-Bild-Werdens, sondern eher als offene Kunstwerke im Modus eines Sichauslieferns an den Rezeptor, im Modus des Wartens und der Geduld. Nach den Grauen des vergangenen Jahrhunderts sind es vor allem Unterbrechung, Verwundetheit, die Spur eines Anderen, die vermittelt der der Kunst eigenen Techniken der Negation, des Verletzens, des Übermalens, Auslöschens, Verweisens dies nahelegen.²⁴ Insbesondere der späte Emmanuel Le-

²² Vgl. G. Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990. Für eine fundamental-theologisch hilfreiche Abwägung der Thesen von Steiner vgl. J. Kuschel, »Gegenwart Gottes? Zur Möglichkeit theologischer Ästhetik in Auseinandersetzung mit G. Steiner«, in: W. Lesch (Hg.), *Theologie und Ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst*. Darmstadt 1994, S. 145–165. Allerdings scheint der Satz: »Die Realpräsenz Gottes im Kunstwerk ist nur verbürgt im Glauben an Gottes Offenbarsein in Schöpfung und Geschichte überhaupt« (S. 163) noch differenzierungswürdig, um ihn von einer offenbarungspositivistischen Behauptung zu unterscheiden.

²³ P. Strasser weist in diese Richtung von einer Neuevaluierung der Bestimmung »Schönheit« her. Kunst zeigt uns – so Strasser – was es heißt, in Schönheit zu existieren. »Die Kunst soll uns dabei helfen, die Welt zu lieben [...]– eine Liebe trotz allem«. »Die Aktualität der Frage »Was ist Kunst?«, in: A. Kölbl, G. Larcher und J. Rauchenberger (Hg.), *Entgegen. Religion – Gedächtnis – Körper*, Ostfildern 1997, S. 36; ähnlich auch die Poesie von M. L. Kaschnitz im Blick auf das Naturschöne: »Das ist Deine Verwirrung. Dass Du das Schöne nicht fortnimmst vor unseren Augen. Nicht die Rose, nicht die liebliche Zeichnung des Windes im Dünenande [...]. Dass Du nicht ausrötest in unseren Herzen das Verlangen nach Mondlicht am Sommerabend [...]«. « M. L. Kaschnitz, *Gesammelte Werke*, Band.5, S. 250; zit. bei A. Heuser, »Sakrament und zeitgenössische Kunst. Parallelen und Überschneidungen«, in: J. Herten u. a. (Hg.), *Vergegenwärtigung*, Würzburg 1997, S. 170–180, hier S. 180.

²⁴ Vgl. die Arbeiten von J. Beuys, A. Tapiès, L. Fontana, G. Ücker, A. Rainer; »realis-

vinas sieht darin eine Funktion der Kunst als (selbst) verwundeter.²⁵ Im Fragment, nicht in der vollendeten Gestalt, blitzt etwas unbedingt Betreffendes, möglicher Vorschein von Versöhnung (Theodor W. Adorno) auf. Bürgerlicher Ästhetizismus erscheint definitiv überwunden, Ricœurs protestantische Bilderzurückhaltung könnte hier vielleicht zustimmen.

III.

Hermeneutik der Offenbarungsvermittlung und Ästhetik

In einem komplementären, weiteren Schritt soll es nun um das gehen, was Ricœur »exégèse des signes extérieures« nennt, und zwar im Rahmen einer imaginativen Hermeneutik der Tradition, insbesondere auch in Auseinandersetzung mit Kunstwerken literarischer und visueller Art. Diese rücken in den Prozess der Überlieferung mit ein, analog zum Status und zur Funktion von erzählerischen Fiktionen beziehungsweise von Zeugnissen.

a) *Hermeneutik der Tradition und symbolischer Kunstzeugnisse*

In der Ordnung der »Gabe« offenbart sich im »Modus der Bestreitung der »ganz Andere«, »von dem es kein Bild geben darf«, »aber auch kein Bilderschweigen geben kann«²⁶, weil er seine Herrlichkeit hat sehen lassen. Vor diesem Hintergrund ist nun fundamentaltheologisch zu fragen, wie das als Spitzenereignis christlicher Offenbarung bezeugte Geschehen radikaler Liebe in der Geschichte symbolisch erscheint und für uns präsent und zugänglich bleibt. Und zwar geht es um eine Hermeneutik der Zeugnisse unserer Hoffnung angesichts der modernen Brucherfahrung der Geschichte, jedoch anders als in einer historistischen Weise entfaltet. Grundsätzlich ist

tischer« F. Bacon, A. Hrdlicka u. a.; Zur spezifischen Formensprache Rainers vgl. vor allem M. Leisch-Kiesel, *Verbergen und Entdecken*, Wien 1996.

²⁵ Vgl. dazu R. Esterbauer, »Vom Zeichen zum Anlitz. Überlegungen zur Kunst im Anschluß an Levinas«, in: G. Larcher und J. Rauchenberger (Hg.), *Unbedingte Zeichen – Glaube und Moderne an der Schwelle*, Graz 1995, S. 19–22.

²⁶ E. Nordhofen, »Eine andere Geschichte der Kunst«, in: H. Schmidinger (Hg.), *Zeichen der Zeit*, Innsbruck 1999, S. 310–362, hier S. 319 f.

hier zu sehen, dass auch in diesem Bereich der Vermittlung und Weitergabe des Glaubens durch Zeugnisse in und aus einem geschichtlich symbolischen Freiheitsraum den Künsten in eins mit dem großen Text der christlichen Überlieferung eine besondere hermeneutische Bedeutung zukommt.²⁷ Die Ökonomie der Gabe der Offenbarung weist sich in einem ästhetischen Überschwang aus. Die Praxis des Glaubens gründet ja »in dessen Fähigkeit zum ästhetisch-antizipierenden Wahrnehmen der Schönheit jener Vollendungs-gestalt, die mit dem verbürgten Sinn der rettend erfahrenen *traditio dei* zusammenfällt, und realisiert sich in der dem Glauben spezifischen Qualität einer Poetik. Sie erstreckt sich von der Sprache des Gebetes über die bildnerische und musikalisch-rhetorische Fülle der Glaubens-Bilder, -Lieder und -Geschichten bis hin zur Sprache des Bekenntnisses und des mystischen Schweigens.«²⁸

Methodisch könnte man die Funktion der Künste auch in jenen offenen Prozess einer Hermeneutik der Tradition einschreiben, den Ricoeur als hermeneutische Überkreuzung von historisch-exegetischer Wissenschaft am Text, poetischer Fiktion und Narrativität lebensweltlicher Glaubenspraxis beziehungsweise christlicher Überlieferungszeugnisse intendiert hat²⁹. Was die Zeugnisqualität der Künste anlangt, dürfen wir tatsächlich annehmen, dass diese, zusammen mit den Texten, als kulturelle Überlieferungssedimente dazu verhelfen, den Kairos der Ankunft des Reiches Gottes, das Aufscheinen der Herrlichkeit des Persongeheimnisses Jesu, die Dringlichkeit der Zeit in der Nachfolge Jesu (die ja durch und durch in den Bildern,

²⁷ Vgl. dazu G. Larcher, »Memoria zwischen Ethik und Ästhetik. Eine fundamentaltheologische Programmskizze«, in: *Metamorphosen des Eingedenkens. Gedenkschrift der Katholisch-Theologischen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz 1945–1955*, Graz 1995, 231–240; für eine neue (säkulare) Aktualität des Themas »Gedächtniskunst« vgl. K.-U. Hemken (Hg.), *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig 1996; grundsätzlich G. Essen, *Historische Vernunft und Auferweckung Jesu. Theologie und Historik im Streit um den Begriff geschichtlicher Wirklichkeit*, Mainz 1995.

²⁸ P. Ebenbauer, *Traditio Dei. Bausteine zur Fundamentaltheologie in Auseinandersetzung mit H. Verweyen*, Innsbruck 1998, S. 264 f.

²⁹ Vgl. exemplarisch die wichtigen programmatischen Schriften Ricoeurs »Philosophische und theologische Hermeneutik, in: P. Ricoeur und E. Jünger (Hg.), *Metapher*, S. 24–45; »Gott nennen«, in: B. Casper (Hg.), *Gott nennen. Phänomenologische Zugänge*, Freiburg 1981, S. 45–79; zusammenfassend pointiert S. Orth, *Das verwundete Cogito und die Offenbarung. Von Paul Ricoeur und Jean Nabert zu einem Modell fundamentaler Theologie*. Freiburg 1999, bes. 5. Teil. 4. Kap.: »Ricoeurs Hermeneutik der Offenbarung«.

Metaphern und poetischen Grenzausdrucksweisen des Neuen Testaments proklamiert werden) je neu aufzurufen; und zwar – wie die Seligpreisungen – anders als im Modus eines imperativischen »du sollst« oder eines bloßen Berichtes von vergangenem Geschehen. Kunst als sinnliche Epiphanie der Gnade, in freier Zuordnung zum Wort Gottes und zur Praxis der Diakonie und in ihrer ganzen gattungsmäßigen Vielfalt als Musik, bildende Kunst, Architektur etc., erscheint auch für eine weitergehende lebendige Hermeneutik der Präsenz der erschienenen Güte und Menschenfreundlichkeit (Gnade) Gottes als konstitutiv und unverzichtbar. Vor allem dort, wo das den Zeugen unbedingt in Anspruch nehmende Faktum der geoffenbarten Liebe ein restloses Sich-Ein-Bilden und konkretes Zum-Bild-Werden der Freiheit verlangt, ist dieses Geschehen von einer inneren Affinität zur Kunst und ihrer expressiven, verwandelnden Kraft. Die Bibel als Text oder als das lebendige Wort Gottes enthält dafür eine Fülle von Bildlichkeits-elementen³⁰ – mehr negativer, typologisch-repräsentativer oder narrativer Art. Schrift ist jedenfalls keineswegs »Grenze der Kunst«.

Vielfältiger Schriftsinn und die unterschiedlichen Bildbedeutungspotentiale hängen dynamisch zusammen. Diese sind respo-nsorische Lesarten von jenen. Sie wollen traditions- oder rezeptions-geschichtlich entfaltet werden. Auch in Bildern kommt es zu einer narrativ artikulierten Synthese des Heterogenen, meist simultaner denn in Texten. Tatsächlich hatten die Künste auch – als jeweils zeit-genössische – durch fast die ganze Christentumsgeschichte hindurch, besonders seit Konstantin und seit der Weichenstellung des Bilder-streites, eine eminent vermittelnde, hermeneutische Funktion. Dies gilt insbesondere insofern, als sie – je konkret universal – die Wahr-heit dieser von der Theologie zu bedenkenden Offenbarungsbot-schaft und des von ihr als kirchlicher Disziplin zu bezeugenden Ethos dem »Hörer des Wortes« (Karl Rahner) durch eine ästhetisch-sym-bolische und liturgische Evidenz vermittelt aufleuchten ließen – der-art, dass die Kunst oft »früher als der Text« war.³¹

³⁰ J. Rauchenberger, *Biblische Bildlichkeit. Kunst – Raum theologischer Erkenntnis*, Paderborn 1999, Kap. 5–10, spricht von dialektischen, narrativen, typologischen, ontischen und ikonoklastischen Bildkonzepten. Er hat damit m. W. erstmals die entscheidenden Bildlichkeitsmomente der Schrift in detaillierten Analysen zusammengestellt.

³¹ E. Nordhofen, »Eine andere Geschichte der Kunst«, S. 312.

b) *Historismuskritik und Kunst*

Das generelle Problem der Brucherfahrung seit der Aufklärung als »garstig breiter Graben« kann im Lichte einer solchen umfassenden Hermeneutik der Tradition unter Einbezug des Zeugniswertes der Künste besser angegangen werden als es eine isolierte, historistische Fixation auf »ipsissima verba«, neutrale Textdokumente oder Bekenntnissätze oder eine Tiefenhermeneutik von Mythen und Symbolen allein vermöchte. Während diese eher beispielhaft oder archetypisch ein Allgemeines im Konkreten veranschaulichen wollen, als dass sie das unableitbar einmalige, sinnstiftende Ereignis zum Aufscheinen bringen und auf einer analogen Anspruchshöhe weitervermitteln helfen, sind Kunstwerke solche freie, unableitbar einmalige Sinnereignisse, die ganze Denkformen und Geisteshaltungen zu induzieren vermögen. Zumindest in der autonomen Moderne geht es bei ihnen nicht sosehr um die Illustration eines Textes, sondern – im Lichte von dessen Bildpotentialen – um einmalige Symbolisierungen menschlicher Freiheit³², die ihre Produzenten und Rezeptoren radikal involvieren und eine Unmittelbarkeit des Selbsterlebens stimulieren (worin zum Beispiel Lessings oder Schleiermachers hermeneutische Pointe lag).

Mit ihrer Fähigkeit zur Intentionalitätsumkehr der schöpferischen – produktiven und rezeptiven – Subjekte sind die Werke letztlich die entscheidenden Sinnerschließungsdimensionen für das Innenwerden der Offenbarungsgestalt. Hier besteht nach Ricœur eine Nähe zum Zeugnis im theologischen Sinne als ganzheitliche, appellative Präsentation eines Unbedingten im geschichtlich Kontingenten.³³ Beide verkörpern eine Weise von Präsenz als Einheit von radikaler ethischer Hingabe und gnadenhaftem Überschwang, die in ihrer bezwingenden Evidenz eigentlich nur ästhetisch auszudrücken ist³⁴ – bis hinein in eine Form von Lebenskunst als Einheit von Ethos

³² Zu Geschichtsereignissen als Symbolisierungen menschlicher Freiheit vgl. grundsätzlich G. Essen, *Historische Vernunft und Auferweckung Jesu*.

³³ »Ich frage mich, ob das Kunstwerk in seinen Konnotationen der Singularität und der Kommunikabilität nicht ein Modell ist, um den Begriff des Zeugnisses zu denken«. P. Ricœur, *La critique et la conviction*, S. 273; vgl. auch P. Ricœur, »Hermeneutik der Idee der Offenbarung«, in: *An den Grenzen der Hermeneutik. Philosophische Reflexionen über die Religion*, Freiburg 2008, S. 41–83; Vgl. E. Arens, *Bezeugen und Bekennen. Elementare Handlungen des Glaubens*, Düsseldorf 1989.

³⁴ Unter den Theologen des 20. Jahrhunderts betont vor allem H. U. von Balthasar

und Glaube. Über die philosophischen und historischen Glaubwürdigkeitsgründe der traditionellen Apologetik hinaus müsste also ein erkenntnisanleitendes, hermeneutisches Interesse an der objektiven, von sich her aufgehenden Evidenz der Offenbarungsgestalt Christi durch seine Zeugen vermittels einer ästhetischen Faszination und Begeisterung induziert werden können.

Eine Unterscheidung zwischen Jüngern »erster Hand« und Jüngern »zweiter Hand« ist da wenig sinnvoll, wie schon Kierkegaard prinzipiell zu Recht ironisch gegenüber Lessing festhält. Hier geht es im Wahrnehmen der ästhetischen Evidenz des Zeugnisses nämlich um eine unmittelbare Erlebnisqualität für alle, um ein tiefes Aneignungsgeschehen, um »Nachfolge«³⁵, was durch den Text für sich allein oder eine bloße Nachricht von beobachteten Zeichen über Dritte nie erreicht wird: eine Unmittelbarkeit wie im Sehen des brennenden Dornbuschs durch Mose (Ex 3,2f.), wie beim prophetischen Lied im Gegenüber zum leidenden Gottesknecht (Jes 53), beim Wort des Hauptmanns angesichts des sterbenden Gekreuzigten (Mk 15,39), oder dem Brennen des Herzens der Emmausjünger in der Gemeinschaft mit ihrem Brot brechenden Begleiter (Lk 24,32).³⁶ Gegenstand ist also nicht die symbolische Illustration eines Falles³⁷, sondern die Faszination durch eine überwältigende einmalige Gestalt (Hans Urs von Balthasar), die aber nicht zu einer archaischen Fixation auf die Ursprünge, sondern zur Eröffnung einer Geschichte, d. h. einer Vielfalt von Weiterbezeugungen, hinführt.

Diese Vielfalt hermeneutischer Situationen ist immer wieder konkretisiert durch künstlerische Visualisierungen den Gläubigen vermittelt worden, aus einer inneren Affinität zum sinnlichen Zeugnis im Fleisch. Der ganze »Fächer der Stile« christlicher Kunst von der byzantinischen Kunst bis herauf zu Renaissance und Barock bezeugt dies in einer großen diachronen und synchronen Pluralität, wenn auch innerhalb eines gewissen inhaltlichen und formalen Kriterienkanons (zum Beispiel des Figurativen, einer bestimmten Farb-

diesen fundamentaltheologisch äußerst relevanten Konnex; vgl. H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, 3 Bände, Einsiedeln 1961–1969.

³⁵ Vgl. P. Ricoeur, *La critique et la conviction*, S. 274.

³⁶ Vgl. ähnlich die phänomenologischen Analysen bei A. Grözinger, *Praktische Theologie und Ästhetik*. München 1987, S. 89–104.

³⁷ Vgl. R. Schaeffler, *Erfahrung als Dialog mit der Wirklichkeit. Eine Untersuchung zur Logik der Erfahrung*, Freiburg 1995, S. 707.

symbolik, narrativen Einstellung) und unter dem regulativen Stachel des Bilderverbotes.

c) *Hermeneutik der Tradition: Innovation und Verlebendigung durch Kunst*

Kunstwerke können also für die Vergegenwärtigung und Weitergabe der Offenbarung eine zeugnishaft und wirkungsgeschichtliche Funktion haben, indem sie einen latenten Bedeutungsüberschuss der Offenbarungs- beziehungsweise Glaubensüberlieferung je neu sichtbar freisetzen. So wie die symbolische Verfasstheit der Erinnerung eines historischen Ereignisses sich heutiger Freiheit über Texte und andere Sinnsedimente erschließt, so ähnlich oder radikaler auch über die Kunstwerke im Verein mit diesen.³⁸ Dabei braucht die Wirkungsgeschichte innovatorische Impulse, um lebendig zu bleiben. Für eine aktualisierende Lektüre der Überlieferung bedarf es einer »Überkreuzung von Tradition und Modernität« (Ricœur). Deshalb ist für eine Auslegung der Tradition als präsentisches Aufschließen der Offenbarung nicht nur an vergangene, klassische Werke der bildenden Kunst zu denken, sondern auch an zeitgenössische Kunst als Ins-Spiel-Bringen des Verständnishorizontes der Gegenwart – so zum Beispiel der verschiedenen katastrophischen Szenarien des 20. Jahrhunderts.

So wie vergangene Zeit in der Fiktionalität des damaligen Erzählers als qualifizierte erfahrbar wird, ist dies auch in der spezifisch seriellen Narrativität der zeitgenössischen bildenden Künste, der Medienkunst oder gar des Films möglich. Sie unterstützen die Qualität der Lebenszeugnisse als ethischer und mystischer Zeugnisse, sowohl in der Geschichte der Frömmigkeit als auch in der jeweiligen Gegenwart der Nachfolge Jesu. Abgesehen von der großen Tradition mit ihren Christusbildern in byzantinischer Kunst (als Pantokrator),

³⁸ Wie sehr ästhetische Wahrnehmung und praktische Vernunft im Eingedenken der Geschichte zusammengehören, hat paradigmatisch wohl am eindrücklichsten Walter Benjamin in seinen »Geschichtsphilosophischen Thesen« gezeigt; vgl. W. Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt 1972, S. 691–703; vgl. dazu insgesamt A. Grözinger, *Praktische Theologie und Ästhetik*; zur prinzipiellen wirkungs- bzw. rezeptionsgeschichtlichen Eigenart von Kunstwerken für den Traditionsprozeß vgl. G. Larcher, *Modernismus als theologischer Historismus. Ansätze zu seiner Überwindung im Frühwerk Maurice Blondels*, Frankfurt 1985, S. 221 ff.

Romanik (als am Kreuz erhöhter König), Gotik (als Schmerzensmann) und Barock (als triumphierend in den Himmel Aufgefahrener), in deren Reflex unter Umständen mehr über ein vergangenes Glaubensbewusstsein und über die jeweilige Glaubensweitergabe zu erfahren ist als manchmal in textlichen Dokumenten, kann hier auch auf viele große, oft verborgene Jesusbilder dieses Jahrhunderts von Lovis Corinth über Paul Gauguin, Georges Rouault, Emil Nolde, James Ensor, Marc Chagall (vgl. dessen »Weiße Kreuzigung«) bis hin zu Francis Bacon, Antonio Saura, Alfred Hrdlicka, Rudolf Schwarzkogler, Arnulf Rainer oder Heribert Falken verwiesen werden.³⁹

Dies alles sind Bilder, die nicht mehr historistisch »realistisch« wie die der (Neo-)Nazarener gemalt sind, sondern die eine ganze Heils- beziehungsweise Unheilsgeschichte aufrufen, also Unabgeholtenes der Jesusgeschichte in heutigem Kontext visuell wachrufen können. Wenn nach Hansjürgen Verweyen⁴⁰ die Evidenz des »wahrlich dieser war Gottes Sohn« (Mk 15,39; jenes Wort des heidnischen Hauptmanns unter dem Kreuz) in der Begegnung mit allen seinen Zeugen, also auch den Zeugen im Gegenwartshorizont, je aktuell und sinnlich direkt im Fleisch aufgehen können soll, dann sind Kunstwerke mit den ihnen entsprechenden sinnlichen Ausdrucksmitteln (wie zum Beispiel Joseph Beuys' Fußwaschungsaktion oder Rainers Kreuzübermalungen) wohl besonders disponiert, eine Ahnung davon zu vermitteln.

Die geformte Materialität der Kunstwerke und Aktionen bedeutet analog unableitbare Sinnzukehr in einer eigentümlichen Weise von Gegenwart.⁴¹ Durch diese kann die Präsenz des Ostergeheimnisses schon in der Niedrigkeitsgestalt des symbolischen Zeugnisses aufblitzen. Kunst in der Form der Offenheit auf traditio, mit Spuren von Verletzungen, mit Übermalungen, Auslöschungen, Serialität (wie bei Rainer, Schwarzkogler, Lucio Fontana, Günther Uecker, Andy Warhol und anderen) ist wie die symbolisch vermittelte Freiheits-

³⁹ Vgl. den Katalog zur Ausstellung »Das Christusbild im 20. Jahrhundert« in Linz 1981; F. Mennekes und J. Röhrig, *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Freiburg 1994.

⁴⁰ Vgl. H. Verweyen, *Gottes letztes Wort*, Düsseldorf 1991, S. 459 ff.

⁴¹ Vgl. G. Larcher, »Sinnpräsenz im Symbol. Aspekte leibhafter, ästhetischer, sakramentaler Vergegenwärtigung«, in: J. Herten u. a. (Hg.), *Vergegenwärtigung*, S. 49–64; F. Ricken, *In der Gegenwart leben. Auf der Spur eines Urphänomens*, Stuttgart 1996, S. 142 ff. u. ö.

geschichte sonst ein Raum, wo Unbedingtes, etwa unbedingte Liebe, aufscheinen und einfordernd sein kann – auch in seiner Ausständigkeit. Kunstwerke vermögen aber – besser noch als Worte, die leicht zu einem theoretisch vereinnahmenden Heilswissen tendieren⁴² – bei aller Gegenwärtigkeit des Ostergeheimnisses durch ihre Formensprache zugleich auch dessen eschatologische Vollendung kritisch zu verdeutlichen, indem sie vom definitiven Anbruch der Präsenz einer noch ausständigen Wirklichkeit zeugen. Sie verhelfen so, und zwar gerade aufgrund ihrer Mannigfaltigkeit in der Tradition, zu einer inneren Kriteriologie dieses symbolischen Überlieferungsprozesses. Freilich bedarf das symbolische Potential der ikonographischen Wirkungsgeschichte des Christentums immer wieder der korrektiven und innovativen Impulse aus dem jeweiligen Zeitkontext heraus. Auch ist ein Verhältnis zwischen historisch-exegetischer Kritik, praktischem Glaubenszeugnis und frommer Bildimagination als Einbildung des Christusgeschehens je neu aufzubauen.

d) *Tradition als lebendige Memoria und Gedächtniskunst*

Der ganze Kunstraum im Horizont des Christentums ist prinzipiell Gedächtnisraum: *memoria passionis, mortis et resurrectionis* Jesu Christi im Kontext des Gottesgedächtnisses Israels. Dies ist eine geschichtsbestimmte Memoria, die zugleich Zeiterhellung und Zukunftsansage ist. Geschichte als Leidens- und Hoffnungsgeschichte kommt durch die Künste unverwechselbar zur Sprache⁴³ als Geschichten von dem, »der sich im Modus der Bestreitung offenbart« (Eckhard Nordhofen) und der in den Visualisierungen seines Vorübergangs einen inhärenten prophetischen Stachel, am radikalsten im Kreuz Jesu, erkennen lässt. Johann Baptist Metz spricht deshalb vom nachtragenden Wesen der Künste.⁴⁴ Dies gilt prinzipiell durch die Geschichte der christlichen Ikonographie hindurch von den künstlerischen Gestaltungsweisen des Crucifixus, den Darstellungen der Martyrer mit ihren Attributen, den Kreuzwegen, den Passionsspie-

⁴² Adorno sagt in seiner *Ästhetischen Theorie*, Frankfurt 1970, S. 191: »Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein Inkommensurables«.

⁴³ Vgl. J. B. Metz' Diktum vom »nachtragenden Wesen von Religion und Kunst« in: »Die Shoa im Zeitalter kultureller Amnesie«, in: A. Kölbl, G. Larcher und J. Rachenberger, *Entgegen*, S. 103–105.

⁴⁴ Ebd.

len, Wallfahrtstraditionen, ja selbst von manchem frommen Kunsthandwerk, besonders aber auch von der kritischen inneren Reflexivität der zeitgenössischen Kunst. Walter Benjamin hat übrigens in seinen geschichtsphilosophischen Thesen schon vor der Shoa das normative Eingedenken in ästhetischen Kategorien beschrieben. Erst recht gilt, dass nach Auschwitz Spitzenkunst keine affirmative Historienmalerei mehr sein kann, die einen schönen Schleier über Gesellschaft und Kirche legt. Aber es darf auch keine Abwesenheit von Kunst geben. Wer sonst gäbe dem Aufschrei bleibende und dringliche Gestalt? Man denke nur an die Werke von Paul Celan, Rachel Whitehead, George Segal, Christian Boltanski, Hrdlicka, Anselm Kiefer, die Shoa-Filme von Claude Lanzmann und Steven Spielberg, an die schwierige Genese der Gedenkplätze in Wien und Berlin und so weiter.

Gedächtniskunst thematisiert gegen den Strich (Benjamin) der scheinbar selbstverständlichen Überlieferung das Augenblickshafte, noch Unabgegoltene der Vergangenheit, das was – anders als in einer bloßen Denkmalskultur oder triumphalistischen Geschichtsschreibung – möglicherweise noch zu retten ist. Sie gibt so dem Anspruch vergangener Leidenszeugnisse – in der Kreuzesnachfolge Christi oder anonym auf der »Schlachtbank der Geschichte« – einen sensiblen Rahmen der Aufmerksamkeit und Rezeption heute. Als Beispiele einer lebendig kritischen Memoria der Kirche in ihre eigene Geschichte und in die Gesellschaft hinein durch ein inneres konstruktives Zusammenspiel von Ethik und Ästhetik lassen sich klassische Kunstbeispiele seit den Anfängen der Moderne aufrufen, wie Francisco Goya (»Desastres de la Guerra«), Casper David Friedrich, Pablo Picasso (»Guernica«), Chagall (auch hier: »Weiße Kreuzigung«), Hrdlicka (»Plötzenseer Totentanz«) und andere mehr.

Diese hermeneutische Gewichtung der Künste kann zur Kritik fragwürdiger Bilder des Eingedenkens verhelfen und dem Anliegen eines kirchen- und gesellschaftskritischen Theologietyps Rechnung tragen, zugleich aber dessen exklusivem Pathos der Praxis und des Leidens und der hauptsächlich appellativen Kritik an der postmodernen Erlebnisgesellschaft einen sinnlich anschaulichen, erlebbaren präsentischen Erfahrungsraum geben (vgl. das Herz-Jesu-Thema). Solche Theologie, die selbst leicht mit einem Ästhetizismusvorwurf zur Hand ist, könnte einsehen lernen, dass ihren besten Aspirationen – im Sinne einer Memoria durch Praxis, Zeugnis, Erzählung hindurch – ganz entscheidend durch eine ästhetische Tiefenvermittlung

gedient ist. So dürfte sich zeigen, dass eine »anamnetische Kultur« (Metz) und eine »subversive Allianz« zwischen der Theologie und den Künsten sich wechselseitig bedingen.⁴⁵ Gerade durch eine radikale künstlerische Konfrontation in den Erfahrungsraum der Gläubigen und der Gesellschaft hinein kann ethisch-politische Betroffenheit ausgelöst, ja Glaube als leidenschaftliche Gottespassion angefacht und doch zugleich die Gefahr eines kontrafaktisch protestierenden, unglücklichen Bewusstseins vermieden werden, welches nur zu leicht dem Ideologieverdacht eines Neo-Nietzschanismus verfällt.

Solche erzählende Memoria wird das Eingedenken der Tradition stets mit einem Ausgriff auf eine heilsgeschichtlich erhoffte Zukunft verbinden. Wie schon der Akt der Konfiguration von Zeit als Leistung des Einzelhistorikers nicht ohne eine poetisch-ästhetische »Fiktion« auskommt, so radikaler noch die großen Synthesen theologischen Erzählens im Entfalten von geschichtlichen Identitäten nach rückwärts nicht ohne ein Entwerfen von Hoffnungshorizonten nach vorwärts. Dabei ist das Eröffnen von neuen Horizonten der Tradition immer auch ästhetisch vermittelt in einer Art »prospektiver Provokation«.⁴⁶ Praktische Memoria und messianische Hoffnung können so einander angenähert werden.

⁴⁵ Demgegenüber scheuen alle Formen von Traditionalismus die Auseinandersetzung mit den anspruchsvollen zeitgenössischen Künsten und verweigern ihnen den Status eines möglicherweise gültigen anonymen Geisteszeugnisses. Das hat vermutlich mit der Angst zu tun, der eigenen, verkrampft historischen Selbstgerechtigkeit überführt zu werden oder die Pseudosicherheit einer konfessionellen Selbstabschließung nicht durchhalten zu können.

⁴⁶ H. U. Reck, »Konstruktionen des Erinnerns«, in: *Kunstforum international*, 127 (1994) S. 81–119, hier S. 85; für diesen weit gefassten Versuch einer geschichtstheoretischen Annäherung von Fundamentaltheologie und Ästhetik aus Anregungen P. Ricœurs heraus war besonders hilfreich auch: A. Breitling, *Möglichkeitsdichtung-Wirklichkeitssinn*, bes. Zweiter Teil, IV. 3 (»Eine Hermeneutik der Unvollendung«) und Zweiter Teil, V. 3 (»Poetik der bedingten Freiheit«).