

2. Die Liturgie soll in ihrer Sprache verstehbar sein und doch über der Alltagssprache stehen. 3. Die Liturgie muß beim Menschen und seinen existentiellen Problemen ansetzen und ihn dennoch über den Alltag erheben. 4. Die Liturgie soll weltoffen und doch nicht verweltlicht sein. Im zweiten Teil der vorliegenden Schrift (22–28) geht es um den Standort der Liturgie *in der Theologie*. „Die Liturgie muß ... in der Theologie ihren festen Standort innehaben. Wenn dem so ist, dann darf die Liturgie nicht nur in das theologische Fach ‚Liturgiewissenschaft‘ verwiesen werden, sondern soll Gegenstand des Bemühens der Theologie insgesamt sein“ (22). Die Liturgie kann ihre eigentliche theologische Arbeit letztlich nur fächerübergreifend angehen. Dazu braucht sie den Dialog mit den übrigen theologischen Fächern. Die Liturgie wäre dann nicht mehr nur Gegenstand einer einzigen theologischen Disziplin (eben der Liturgiewissenschaft), sondern sie würde *zum Prinzip* theologischen Denkens und Wirkens zusammen mit anderen Prinzipien, wie etwa dem heilsgeschichtlichen oder anthropologischen Prinzip.

R. SEBOTT S. J.

STOCK, ALEX, *Zwischen Tempel und Museum*. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne. Paderborn: Schöningh 1991. 368 S.

Der Titel wird durch eines der vierzehn Vorworte verdeutlicht: „Es könnte sein, daß die Kunst die Liturgie des modernen Menschen ist“ (H. Muck). Nach K. Marti wurde mit Christus alle Kunst grundsätzlich profan; H. Schade weist auf die Entsprechung von Säkularisierung der Kunst und künstlerischer Aushöhlung der religiösen Thematik in kirchlichen Werken hin. – Der Kölner Theologie-Didaktiker leistet uns den Dienst einer reflektierten und systematisierten Theologiegeschichte zum Thema für die letzten hundert Jahre. In einem ersten Kapitel wird der *status quaestionis* präsentiert; dann folgen fünf Schnitte, woraus das Schlußkapitel (VII) Konklusionen zieht.

A. Hat die heutige „Autonomie“-Problematik eine „Problemkontinuität mit den älteren Bilderstreitigkeiten“ (12)? Die „akademische Marginalisierung“ der Thematik bedingt die charakteristische „Dispersionslage des Materials“ (13). Es wird in historischem, doch auch systematischem Interesse aufbereitet: um das Spektrum zu Gesicht zu bekommen, das heute zu bearbeiten wäre. Wo mit der Moderne beginnen? Statt kunstgeschichtlich (1910: Kandinski, u. a.? 1880: Seurat, v. Gogh, Cézanne? 1870: Impressionisten?) theologiegeschichtlich, verweist St. auf P. W. Keplers Artikelfolge „Über die moderne Malerei“ in der Zeitschr. f. christl. Kunst aus dem letzten Jahrzehnt des 19. Jh.: gegen Neogotik und Spätnazarenismus wie gegen den zeitgenössischen „Naturalismus“ für das ganze christliche Erbe (mit Romanik und Renaissance). Für das so abgesteckte Feld läßt sich höchstens konzeptionelle Vollständigkeit versuchen, und dies auch nur im Blick auf die spezifische Moderne-Situation (so fehlt H. U. v. Balthasar), mit Schwergewicht im Katholischen sowie im deutschen Katholizismus. Fünf „Konstellationen“ sollen das Gesamt „in seinen einleuchtendsten Erscheinungen“ (20) veranschaulichen.

B. I. *Die Gefahr der Moderne*. Im „Kontinuum Stimmen der Zeit“ werden drei Phasen jesuitischer Kunstkritik nachgezeichnet: naturalistische Gefahr (S. Beissel), Entartung der Kunst (J. Kreitmaier), Erosion der Sakralität (H. Schade), womit bereits der gewaltige Wandel überdeutlich wird. (Stock findet es seltsam, daß Schade seine Vorgänger kaum je erwähnt. Diese Ausblendung verhindere ein Kontinuum theologischer Kunsttheorie [gibt es dies denn?] und lasse vergessen, daß die einzige Realität kollektiv verbindlicher Kunst [von jenen gefordert] in Diktaturen begegne [was still das beweisen?]. Ein Schlußwort: Im Sog der Postmoderne, gilt der „kunstpublizistischen“ statt -kritischen Aktivität von F. Mennekes, den mit den alten Kritikern die soziale Mediation der Kunst in pastoral-praktischem Interesse verbinde.) – II. *Tempel und Lichtspiel*. Hier geht es um „die Szene zwischen Beuron und Uhde“. So still es heute – kirchlich-theologisch wie kunstgeschichtlich – um die Beuroner Schule geworden ist, so lebhaft stand sie um 1900 im Für und Wider. St. vergegenwärtigt die Vision Peter Lenz' von ästhetischer Geometrie und „Kanon“, seinen ägyptischen Idealkirchenplan mit dessen Tragik (bis zum Verlust des Manuskripts auf dem Postweg zu Guardini), ob der Nichtanerkennung seiner einzig-wahren katholisch-dogmatischen Kunst durch die

Theologen, auch und gerade innerhalb seines Klosters. Nach außen gibt es Kontroversen unter dem Stichwort „Hieratik gegen Volkserbauung“, „art pour Dieu – art pour l’homme“ und, mit „Gotik“ als Konfliktstoff, geschichtstheologische Anfragen (Gethsemane!) seitens Konrad Weiß, dem zu Recht ein eigener Abschnitt gewidmet ist. Den Hinblick spezifisch auf Deutschland, mit Akzent auf der liturgischen Dimension, bringt Abt I. Herwegen, Maria Laach, ein. Von Beuron selbst aber geht eine Verbindung zur modernen Kunst in Frankreich: über Willibrord Verkade zu Sérusier, Denis, dem Symbolismus und Art sacré. Verbindend ist hier „der entschiedene Wille, mit der religiösen Kunst einen neuen Anfang zu machen“ (103). – Schließlich der Gegenpol (so K. Weiß) F. v. Uhde, dem man zunächst Sozialismus und seinen Christus des vierten Standes vorwirft, bis er – im Dt. Protestantismus – schließlich zum anerkannten Meister der christlichen Kunst wird, der jedenfalls „die Möglichkeiten eines christlich-religiösen Impressionismus bis an die Grenzen erkundet“ und sein Dilemma offenbart (110). – III. *Positionen zu christlicher und sakraler Kunst im Nachkriegskatholizismus*. Christliche Weltanschauung (A. Burkart, H. Schnell, Dt. Ges. f. christl. Kunst), Symbol und leere Wand (R. Guardini, R. Schwarz), Bildverkündigung (L. Schreyer, Th. Bogler), „Thema“ als Kriterium (A. Henze), Abstraktion und Sakralität (W. Warnach [wo als Verteidiger auch Lützel genannt werden könnte]). Vielleicht wird hier, in der Vielfalt der Stimmen, die Unabgegoltenheit des Eingebrauchten besonders deutlich. – IV. *Geist der Avantgarde: nach der Jahrhundertmitte zwischen Wien und Paris*. Hier kommen ausföhrlich die Gegenpositionen von H. Sedlmayr und O. Mauer zu Wort; sodann die folgende Generation: G. Rombold, W. Schmied, A. Muck, W. Hofmann. Aus Frankreich die beiden Dominikaner M.-A. Couturier und P. Régamey. Schließlich zwei Theoretiker wegen ihrer Wirkungsgeschichte: A. Malraux mit seinem Konzept des Imaginären Museums und W. Schöne mit der These von Gottes Bildgeschichte im Abendland (und deren Ende). Das Kapitel mündet in eine Schlußreflexion zu „semantischen Bewegung des Geistbegriffs“ (228) in diesem Feld, die auf die „Pneumatologie als Hauptressort“ einer theologischen Kunsttheorie und deren Defizite verweist. – V. *Protestantische Bilderfreundschaft*. Die letzte Konstellation betrifft P. Tillich und die Folgen. Dessen vom Expressionismus bestimmte Stil- und Religionstypologie nimmt H. E. Bahr auf und erweitert sie zugleich. Heute wirken einflußreich R. Volp (Kunstwerk als Symbol) und H. Schwebel (Verkündigung). Zwei kritische Stimmen aus den USA zu Tillich stellt St. mit W. H. Willimon und Th. F. Mathews vor (letzterer besonders harsch bzgl. der Amateurhaftigkeit Tillichs und der Instrumentalisierung von Kunstwerk und Stil, doch m. E. berechtigt). Für Profanität und Humanität stehen die beiden reformierten Theologen K. Marti und K. Lüthi (die wohl ähnliche Kritik verdienten: Kunst diene jetzt [269] „den Menschen, genauso wie sie vorher Gott diente, dadurch, daß sie ihm Raum schafft“; ihr Dienst im sakralen Raum sei eine Art Sklaverei gewesen). Der letzte Name: G. F. Hartlaub (Tillichs früher Gesprächspartner), Direktor der Mannheimer Kunsthalle: „In der Zukunft erschauen wir eine auf Freiheit gegründete künstlerische und wissenschaftliche Weltanschauung, welche aus sich gebären werden, was sie anbeten“ (279). Wäre derlei erst aufgrund der dann erlebten Barbarei „als Illusion zu decouvrieren“ (280)?

C. Vor diesem reichen Hintergrund nun die Konklusionen: a) Kunst wie Kunsttheorie haben in der Moderne „etwas Einsiedlerisches“ (283 K. Weiß); zugleich aber wirken sich spirituelle Traditionen aus (Orden, Jugendbewegung...), deren spätere Öffnung mit einer gewissen „theologischen Verfäseung“ einhergeht (284). b) Ein ausgespartes Thema, weiterer Erforschung indes ebenso bedürftig wie würdig: die kirchenamtliche Kunstpolitik. c) Die Kategorie „Bildverkündigung“ verlangt nach Klärung von Voraussetzungen und Problemen: Sprachanalogie des Werks? Wahre und falsche Bilder? Vernachlässigung des Formalelements oder Entkonturierung der christlichen „Lehre“? Subjekt der Verkündigung? d) Offenbarung, Verkündigung, Prophezie rufen nach kompetenter Unterscheidung der Geister, e) Bildsakralität. Die Diskussion „Kult-“ und „Andachts-“ (R. Guardini) bzw. sakrales und religiöses Bild (W. Warnach) gehört hierher; als Sonderfall der Problematik Liturgie, Institution und persönliche Erfahrung, privates Bedürfnis. Sodann die Niveau- und [nicht dasselbe!] die Kitsch-Frage (Herz-Jesu, Immaculata auf der einen Seite, doch auch Sozialkitsch

auf der anderen). f) Stil, Weltanschauung, Spiritualität(en); ein Plädoyer für Pluralismus gegen „kirchlichen Einheitsstil“ (297). g) Kunstgattung und Schöpfungslehre. Historienbild gegen Landschaft war ja ein Ausgangsproblem. Die Schöpfungstheologie sollte statt bloß mit den Naturwissenschaften mit Kunst und Ästhetik („Kunst macht sichtbar“) ins Gespräch kommen. h) Ein Gespräch, das nicht bloß Lützeler oder Belling auch für die theologische Interpretation zur Kunstwissenschaft hin fordern. Schließlich ist i) die im Titel des Buchs benannte Problematik aufzunehmen: Kirche und Museum. Museum heißt Orientierung am Ausstellungswert, Kampf ums Rezipientwerden auf der einen, Rezeptionsbedürfnisse und -wünsche auf der anderen (Rez. im Klartext: Konsum), was auch die „Kulträume“ erfaßt. Darum lassen sich in der Tat frühere Bilderstreitigkeiten nicht fortschreiben (304). Hat Pastoral sich dem zu unterwerfen oder wissend zu stellen? Die zentrale Aufgabe, eine genuine theologische, heißt: Bild und Gott. – Das läßt schon den Schutzzumschlag des Buchs befragen, mit seiner Aufnahme aus dem Orgien-Mysterien-Theater H. Nitschs. Es verlangt sodann die bleibende Unterscheidung der Diskussionen einer Theologie der Kunst als solcher (ob tradiert oder modern), der religiösen Kunst und der sakralen. St. weist wiederholt darauf hin. Daß diese Unterscheidung nicht zur Gliederung der Stoffmassen taugte und darum hier nicht entsprechend wirksam wird, ist nicht zu kritisieren. Ihre Berücksichtigung könnte aber in der weiteren Diskussion manches unnötige Aneinandervorbeireden vermeiden, stellen sich doch je anders die Bezüge von Kunst und Theologie, Subjektivität und Objektivität, Freiheit des Künstlers und berechtigten Wünschen des Auftraggebers, Akteur und Publikum dar. – Die Differenzen durchgreifend, wird das Gespräch sich dann wohl auf die Kernfrage(n) *Erlösung* und *Anbetung* einlassen müssen. Zum Thema Erlösung knüpfe ich an S. 43 an. Das Beckmann-Wort „Gestaltung ist Erlösung“ (ähnlich Hofmannsthal) differenziert H. Schade: „Gestaltung ist Bild der Erlösung“. St. bemerkt dazu, Beckmann meine etwas anderes: Bau eines Turms, „in dem die Menschen all ihre Wut und Verzweiflung, all ihre arme Hoffnung, Freude und wilde Sehnsucht ausschreien können ...“ und schließt die Frage an: „Wer aber von den Verwaltern der alten Kirche wäre für eine solche neue im Ernst zu gewinnen?“ Abgesehen davon, daß mich hier das „alte“ stört (nachdem sogar ATler nicht mehr vom Alten Testament reden wollen, wozu im Zeitalter des Jugendkults einiges zu sagen wäre), frage ich meinerseits: Sollte es einer? Denn Welch ein Erlösung wäre Sich-Ausschreien können? Schon die Gestalt als solche gibt mehr, nämlich Antwort. Doch genügt deren Antwort? Bedürfen wir nicht eines Antlitzes, das uns in vergebender Liebe anblickt und aufnimmt? – Damit aber wäre das Thema Erlösung seinerseits zu übersteigen. Rilke sprach von „Rühmung“ als Aufgabe von Dichtung und Kunst. Zurückhaltender würde ich immerhin die Kategorie „Antwort“ in den Disput bringen wollen. Reichen die Schwierigkeiten von Qualität und Volkszustimmung (211 f.) nicht bis in dieses Zentrum? Der Geist in der Gemeinde, auf den sich mancher (erst recht mit Parolen einer „Kirche von unten“) beruft, ist doch jener, der uns recht zu beten und Gott die Ehre zu geben lehrt; der Geist, der uns nicht auf unsere (Unerlöstheits-)Erfahrungen borniert, sondern uns in allem Noch-Nicht das schon der Erlöstheit zusagt, der uns also von uns befreit, dazu, im zweiten Hauptgebot und aus diesem heraus dem ersten zu entsprechen. Könnten so nicht – statt auch unsre Tempel zu Museen – vielleicht gar die Museen ernststen Sinns zu Tempeln werden? Jedenfalls aber bleibt/wird einzig dann das Menschenhaus der Kirche Gotteshaus.

J. SPLETT