

Autonome Kunst und Kirche¹

Vortrag bei der „Stiftung Geburtshaus Papst Benedikt XVI.“ am 20. September 2015
von Ludwig Mödl

Spannung herrscht seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zwischen der Kunstszene und der katholischen Kirche. Die Kunst hat sich emanzipiert aus Abhängigkeiten und sucht autonom zu schaffen, die Kirche will die Kunst einbinden in ihr Konzept von Verkündigung und Glaubensdarstellung. Die Folge war und ist: Die große Kunstszene tangiert nur noch an wenigen Punkten mit dem, was in der Kirche darstellerisch geschaffen wurde und wird. Fragen wir uns: Was steht hinter dem Autonomieanspruch der Kunst? Was sind die Erwartungen der Kirche an die Kunst? Und wie sind die beiden Positionen so zusammen zu bringen, dass für beide Seiten daraus ein Gewinn ersteht?

I. Der Autonomieanspruch der Kunst

Autonom sei die Kunst – müsse sie sein! Dies ist die Überzeugung der Kunstschaffenden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Nicht der Auftraggeber bestimmt das Werk, auch nicht vorgegebene Themen prägen die Arbeit eines Künstlers, er bringt ein Werk hervor aus sich selbst heraus, er schafft etwas Neues, nicht Dagewesenes, er erschafft es aus seiner Intuition. So sei der Künstler in seiner Kunst durch niemanden bestimmt außer durch sich selbst. Dies meint Autonomie der Kunst. Und diese Idee beherrscht auch heute noch die Szene, wenn freilich sie auch nicht mehr so vollmundig klingt wie noch im 20. Jahrhundert. Zwei Quellen, so scheint mir, hat diese These.

1. Generelle Autonomiezusage

Die eine Quelle war der allgemeine Trend der Aufklärung. Sie nahm den Mensch zum Maß und sprach jedem Einzelnen Autonomie zu. Jeder Mensch darf selbständig entscheiden in Fragen des Menschseins. Er bestimmt sein privat-sittliches Leben, er bestimmt seine Religion, er bestimmt seinen Beruf, er wählt seinen Lebenspartner und er gestaltet frei sein Leben; denn jeder ist nicht nur vor dem Recht gleich, sondern jedem kommt die gleiche Würde und damit die gleiche Freiheit zu. Freilich trage jeder

¹ Vgl. KIBI 94 (2014) Nr. 11, 239-243.

auch etwas zum Gemeinschaftsleben bei, da er unweigerlich in die Gemeinschaft der Menschen eingebunden ist. „Freiheit“, „Gleichheit“, „Brüderlichkeit“ waren die Stichworte, welche die Idee der Autonomie des Einzelnen im 18. Jahrhundert signalisieren und bündeln wollten. Das ist die eine Quelle, die freilich spätestens nach der Französischen Revolution nicht mehr so vollmundig klang; denn da wurde die Brüderlichkeit schnell zu Krieg, Freiheit schnell zum Hort von Interessen und Gleichheit schnell (und nachhaltig) zum illusorischen Alibi derer, die sich eine Welt ohne Vorgaben erträumten – was bis heute gilt.

Der Künstler aber, wenigstens der Künstler sollte autonom sein dürfen, wenn Autonomie sonst schon nur sehr bedingt möglich ist; denn er „stellt etwas her“, das zugleich etwas völlig Neues „darstellt“.

2. Die neue Wissenschaft der Ästhetik

Hier setzt die zweite Quelle der Autonomie-Idee an, welche seit Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) das Denken zu bestimmen begann. Alexander Gottlieb war gleichermaßen wie sein Bruder Sigmund Jacob Baumgarten, der protestantische Theologe, von Christian von Wolff (1679-1754) beeinflusst, dem führenden Philosophen seiner Zeit, der freilich 1723 wegen angeblichen Atheismus aus Halle vertrieben wurde. Baumgarten führte Wolff's Tendenz zur Aufgliederung der metaphysischen Traktate weiter und begründete mit seinem zweibändigen Werk „Aesthetica“ (Bd. 1 1750 und Bd. 2 1758) die Ästhetik als selbständiges Fach. Diese macht die Künste wie auch die Literatur zum Gegenstand einer eigenen Disziplin innerhalb der Philosophie. Das Wahrnehmungsvermögen und die Phantasie des Menschen, die man immer nur unterhalb des Verstandes und der Vernunft angesiedelt hatte, bringen wirkliche Erkenntnisse eigener Art zustande. „Baumgarten begreift die Künste als das Feld, in dem sich diese ‚niederer‘ Erkenntniskräfte üben und vervollkommen können, und schildert den ‚glücklichen Ästheteten (felix aestheticus)‘ als einen Menschen, der imstande ist, Wahrnehmung und Phantasie, künstlerische Gestaltung und vernünftige Einsicht in ein ausgewogenes Verhältnis zueinander zu bringen.“² Inhalt der Ästhetik ist also die „scientia cognitionis sensitivae“, d.h. das Erkennen durch direkte Sinneseinwirkung! Dieses „unser Erkenntnisvermögen“, das im Grunde der Seele beheimatet ist, steht neben der „cognitio rationalis“, der rationalen

² Arno Schubach, „Eine philosophische und oft dichterische Fackel“. Alexander Gottlieb Baumgarten und die Ästhetik, in: NZZ, Literatur und Kunst, Samstag, 14. Juni 2014, 29.

Erkenntnis. Baumgarten beansprucht für dieses Erkenntnisvermögen eine eigene Wahrheit, die „ästhetische Wahrheit“. Diese Wahrheit will nicht, wie die Vernunft, alles auf möglichst allgemeine Begriffe hinführen, sondern die einzelnen Dinge in ihrem Eigenwert gelten lassen. Damit herrscht die logische Wahrheit nicht mehr absolut. Die ästhetische Wahrheit kann den Reichtum und die Lebendigkeit der Phantasie voll gelten lassen. Die „scientia sensitiva“ kann die Schönheit direkt wahrnehmen, und sie kann alles zulassen, was aus der direkten Wahrnehmung und aus der Phantasie heraus Gestalt gewinnt.³

Die Folgen aus Baumgarten's Ansatz für die Kunst bzw. das Kunstverständnis waren, dass nicht nur die Betrachtungsweise eigenständig verstanden werden kann (in der Kunstwissenschaft), sondern die Kunst und das künstlerische Handeln selbst. Die Kunst stellt eine andere denn rationale Zugangsweise zur Wirklichkeit dar. Das heißt: Das Bild beeindruckt direkt. Es bewirkt etwas in der Seele, wenn immer ein Mensch es nur anschaut. Es gefällt oder es gefällt nicht, es lässt in jedem Fall etwas ursprünglich erfahren.⁴

Diese Position setzt Baumgarten und folgert daraus, dass die Ästhetik ein eigener Zweig der Metaphysik, also der systematischen Philosophie sein müsse, da hier ja eine eigene Art von Logik, gleichsam eine Bildlogik zur Wirkung käme. Die Folge war, dass die Kunst als eigene Art, Wirklichkeit zu erfahren und zu behandeln, gegenüber anderen Zugangswegen zur Wirklichkeit autonom sein muss. Die Idee der Autonomie der Kunst war damit geboren. Nicht Auftraggeber und Themen bestimmen das Werk, sondern die frei hervorzubringenden Formen geben die Gestalt des Kunstwerkes ab. So bekam durch Baumgarten Kunst und Künstlertum einen gesonderten Status im Denk- und Handlungsgefüge.

Wenn Baumgartens Ansatz zunächst auch vergessen wurde⁵ – vor allem durch Immanuel Kant, der alle Ideen Wolfs an den Rand drängte, so kam sein Grundansatz doch um 1800 wieder zutage, allerdings in ganz anderem Kontext. Die Philosophen des Idealismus, Friedrich von Schlegel (1772-1829), Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1774-1854) und Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) betrachteten

³ Die Idee tauchte im Kern schon bei Leon Battista Alberti (1404-1472) auf, dem großen Theoretiker der Renaissance, ohne dass sie dort philosophisch begründet wurde.

⁴ Auch Thomas von Aquin sagte: „pulchra enim dicuntur quae visa placent“ 1 q. 5 a 4 ad 1.

⁵ Nur durch die Publikationen seines Schülers Georg Friedrich Meier (1718-1777), der diese Gedanken seines Lehrers in den „Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften“ (1748-1750) veröffentlicht hatte, blieb der Gedanke noch präsent.

die Kunst – wie die Religion – als eine eigene Form des Welt- und Selbstverständnisses des Menschen. Jetzt widmete sich die Ästhetik fast ausschließlich den Künsten und ihrer Geschichte, sie wurde eine Philosophie der Kunst.

Im 20. Jahrhundert wurde diese Idee noch dahingehend erweitert, dass Kunst nicht in erster Linie das Schöne, sondern das Wahre zu präsentieren habe, das der menschlichen Gesellschaft dienen soll.⁶ Und damit sind alle Bereiche der Wirklichkeit, auch das Hässliche gleichermaßen Gegenstand der Kunst.

Der Künstler aber stellt diese neue Wirklichkeit dar, wie sie ihm intuitiv kommt. Er erfindet Formen und Bilder – in anderen Kunstrichtungen Tonreihen und Sprachelaborate, Bewegungsabläufe und Inszenierungsbögen.

Da Autonomie in anderen Bereichen des Daseins immer nur sehr begrenzt verwirklicht werden kann, wie sehr man sie auch beschwören mag, sei wenigstens die Kunst weitgehend autonom; denn die Menschen sind eben nicht wirklich gleich, sind nur begrenzt brüderlich und in nur ganz wenigen Bereichen wirklich frei. Der Künstler aber sei Exponent der Autonomie. Er stellt Wirklichkeit in bislang unbekannter Weise dar, konfrontiert die Menschen mit seinem Elaborat oder ignoriert so weit wie möglich die beengenden Vorgaben.

Und in der Tat: Die Künstler der letzten 150 Jahren haben dies in unterschiedlicher Weise zu verwirklichen versucht – und versuchen es bis heute, nicht selten provokativ. So haben z.B. im Jahre 2012 Kunst-Studenten in München einen großen Haufen Sperrmüll am Zaun der Akademie aufgehäuft und diesen zum Kunstwerk erklärt – mit dem Titel: Kunstprodukte! Sie wollten öffentlich zeigen – kritisch zeigen: Alles, was ihr produziert und was euch so wichtig ist, wandelt sich letztlich in Müll. Aber auch als Müll sind die Dinge noch mögliche Kunstobjekte.

Es gibt auch andere Arten, autonom zu schaffen, welche die notwendigen Vorgaben zur Kenntnis und ernst nimmt und nicht nur frei ein Werk schafft, sondern dieses einbindet in einen Raum und in eine Funktion. Solche Vorgaben sind etwa die Größe der Fenster, für die ein Glas-Kunstwerk geschaffen wird, das Maß der Bildfläche, die zur Verfügung steht, der bildliche Kontext, in den ein Kunstwerk eingebunden werden soll und – hier kommt unsere Problematik zutage – auch die Gruppe der Menschen,

⁶ Vgl. z.B. die Ästhetik von Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie. Sämtliche Werke Bd. 7, 2003.

welche den Raum benutzen und für die das Kunstwerk etwas aussagen soll, was sie bestärkt oder was ihnen neue Perspektiven von Wirklichkeitswahrnehmungen gibt. Damit sind wir beim Streitpunkt angelangt. Die Kirche hat in der Vergangenheit bestimmte Vorgaben formuliert, und sie hält auch heute noch an Vorgaben fest, welche die Autonomie einzuschränken scheinen. Betrachten wir diesen Bereich genauer.

II. Kirchliche Vorgaben für die Künstler

Drei Konzilien haben sich mit der Frage der Bilder bzw. der Kunst beschäftigt, das II. Konzil von Nicäa, das Trienter Konzil und das II. Vatikanische Konzil. Betrachten wir ihre Aussagen.

1. Die grundlegenden Aspekte von Kunst in der Kirche

Der Bereich Kunst in der Kirche ist grundlegend behandelt im II. Konzil von Nicäa (787 n.Chr.). Diesem Konzil ging ein 51-jähriger Streit um die Bilder voraus. Das Konzil wollte diesen Streit beenden, indem es zunächst die Beschlüsse einer vorausgehenden Synode vom Jahr 754 annullierte und dann festlegte, dass in der Kirche und an Gegenständen religiöse Bilder angebracht werden dürfen, welche Christus, Maria, andere Heilige oder Szenen aus der Heiligen Schrift oder aus Heiligenleben darstellen.⁷ Und dann fügt das Konzil den pädagogischen Gewinn von Bildwerken an, wenn es sagt: „Je häufiger sie (die heiligen Personen oder Gegenstände) nämlich durch eine bildliche Darstellung angeschaut werden, desto häufiger werden auch diejenigen, die diese betrachten, emporgerichtet zur Erinnerung an die Urbilder und zur Sehnsucht nach ihnen, und dazu, dass sie diesen einen Gruß und achtungsvolle Verehrung zuwenden.“⁸ Wer anders denkt, dem droht das Konzil die Absetzung von seinem Amt an⁹. Die Aussagen sind eindeutig. Bilder dürfen in Kirchenräumen und auf religiösen Gebrauchsgegenständen angebracht werden, dürfen auch verehrt werden, freilich nicht im Sinn der heidnischen Verehrung, die dem

⁷ Im Text heißt es: So „beschließen wir mit aller Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, in den heiligen Kirchen Gottes, auf den heiligen Geräten und Gewändern, Wänden und Tafeln, Häusern und Wegen, ebenso wie die Darstellung des kostbaren und lebendig machenden Kreuzes die ehrwürdigen und heiligen Bilder – seien sie aus Farbe, Stein oder sonst einem geeigneten Material – anzubringen; (dies gilt) für die Bilder unserer Herrn und Gottes und Erlösers Jesus Christus, unserer unbefleckten Herrin, der heiligen Gottesgebärerin, der ehrwürdigen Engel und aller heiligen und frommen Menschen.“ (DH 600).

⁸ DH 601.

⁹ Vgl. DH 603.

Bild selbst gilt, da in ihm die Anwesenheit der göttlichen Kraft geglaubt wurde, sondern in dem Sinn, dass das Bild ein Erinnerungsgegenstand ist, welcher an die Anwesenheit oder helfende Wirksamkeit der dargestellten Person oder der heilsamen Szene der Heilsgeschichte erinnert. Das alttestamentliche Bildverbot gilt schon deshalb nicht (so die im Konzil nicht ausgesagte Begründung), weil der ewige Gott in der Person Jesu Christi ein einmaliges Bild göttlicher Wirklichkeit in die Welt gesandt hat. So ist ein Christusbild eine Ikone der Ikone Gottes.

2. Das Trienter Konzil und seine Folgen

Zum zweiten Mal musste sich ein Konzil, nämlich das von Trient (1545-1548; 1551-1552; 1562-1564), mit der Frage der Bilder befassen. Es tat dies in der letzten Sitzungsperiode, und zwar im Zusammenhang mit der Heiligen- und Reliquienverehrung. Einige der radikalen Reformatoren hatten das biblische Bilderverbot – das Konzil von Nicäa missachtend – wieder einführen wollen und hatten viele Bilder zerstört.

Zunächst wird der Beschluss des Konzils von Nicäa wiederholt, die Heilsamkeit von Bildern für die Menschen betont und vor Missbräuchen und Aberglauben gewarnt. Dann aber kommt eine Schlusspassage, die damals für alle, auch die Künstler, verständlich war, langfristig aber für die Kunst eine Einengung bedeutete, vor allem für eine sich autonom verstehende Kunst. Es heißt: „Damit dies (der rechte Gebrauch) treuer beachtet wird, legt das heilige Konzil fest, dass es niemandem erlaubt sei, an irgendeinem Platz ... irgendein ungewohntes Bild aufzustellen oder aufstellen zu lassen, ohne dass es vom Bischof gebilligt wurde“¹⁰

Dieser Punkt setzt eine Kontrollinstanz ein, welcher die Autonomie eines Künstlers einschränkt. Jede Innovation muss vom Bischof genehmigt werden. Kunstsinnige und Kunstverständige Bischöfe mit ihren Beratern, wie wir sie gerade in der Renaissance und der Barockzeit hatten, förderten Innovationen, so dass gerade in diesen Zeiten ein enges Verhältnis von Kunst und katholischer Kirche bestand, den Künstlern Freiräume gewährt wurden und diese – aus innerer Verbundenheit mit den Glaubensinhalten – die Grundanliegen von Frömmigkeit verstanden und sie mit dem Religiösen zu verbinden gewusst. Sie wollten keine Kunstwerke um der Kunst willen schaffen, sondern Werke für die Frömmigkeit der Glaubenden.

¹⁰ DH 1825.

Aber im 19. Und 20. Jahrhundert, in welchen die Kirchenleitung vor allem ab 1864 (Syllabus Pius IX.¹¹) auf Konfrontationskurs gegen jedwede Moderne ging, wurde gerade dieser Beschluss von Trient ein Hauptpunkt dafür, dass sich Kunst und Kirche so weit auseinander lebten. Die kirchlich genehme Kunst war mit der autonomen Kunst und ihrer Entwicklung nicht mehr kompatibel.

Der Grund dafür lag und liegt in der unterschiedlichen Sichtweise und Einschätzung der Moderne generell. Es waren und sind ja nicht nur die Bischöfe und ihre Berater, welche die Moderne nicht in die Kirche kommen ließen, sondern auch große Teile des christlichen Volkes. Kunst wurde zum Symbol für die beginnende Herrschaft von Menschen, die dem Glauben neutral oder gar feindlich gegenüber stehen. Sie wurde zum Hinweis einer Welt ohne Gott. Auch wenn Künstler etwa des Impressionismus oder des Jugendstils oder des Expressionismus oder anderer Stilrichtungen religiös-tradierte Themen aufnahmen und darstellten, wurden ihre Werke angesehen als Teil der Auflösung fester Strukturen und Formen – und abgelehnt. Auch in protestantischen Gemeinden findet sich diese ablehnende Haltung. Welche Schwierigkeiten hatte etwa Caspar David Friedrich (1774-1840) oder Emil Nolde (1867-1956) oder Georg Baselitz (*1938) und viele andere mit kirchlichen Kreisen, welche ihre Bilder teilweise sogar als blasphemisch bezeichneten. So auch im katholischen Bereich. Selbst wenn ein Bischof einen Zugang zu solch neuen Formen gehabt haben sollte, musste er dafür sorgen, dass es bei den Gläubigen keine Irritationen gibt beim Aufstellen ungewohnter Kunstwerke. Man ließ deshalb nur Werke zu, die gewohnte ikonographische Formen aufgriffen und dann in gemäßiger neuer Form präsentierten. Die Nazarener-Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die durchaus auf der Höhe der Zeit war und innovative Kunst erzeugte, ist aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit vielen nachfolgenden epigonalen Formen zur „kirchlichen Kunst“ geworden, welche sich immer weiter vom sonstigen Kunstbetrieb entfernte, der freilich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart – und das muss man auch bedenken – in rasanter Weise eine kulturelle Vielfalt entwickelte, welche durch die Weltkriege nicht gebrochen, sondern eher noch angefacht wurde. Viele Menschen – auch im säkularen Raum – konnten oder wollten diese vielen Neuerungen vor allem der Avantgarde nicht mitvollziehen. Die restriktiver Beurteilung der Moderne innerhalb der katholischen Kirche, weithin aus Angst geboren, engte die Trienter Bestimmungen erst so richtig ein

¹¹ DH 2901-2980.

und schottete die Kirche von der großen Kunstszene ab. So steht im Codex von 1917, dass die Bischöfe bei Neubauten und bei Restaurierungen darauf achten müssen, dass tradierte Formen verwendet werden.¹² Neue Bilder darf der Bischof nicht erlauben, wenn sie nicht dem Herkömmlichen entsprechen¹³. So konnte es geschehen, dass man z.B. bei Bestimmungen über den Kirchenbau vom „gotischen Stil“ als dem „kirchlichen Stil“ sprechen konnte. Dennoch sind vor allem durch das Wirken der kirchlichen Kunstvereine die Bemühungen um eine zeitgenössische Kunst in der Kirche nicht abgebrochen. Und mit dem Trend zur Neugotik befand man sich sogar in einem allgemeinen Trend der Zeit.¹⁴ Auch sind beachtliche Werke auch innerhalb der sog. „katholischen Sonderwelt“ entstanden, die wir heute erst wieder zu würdigen verstehen, etwa die Bemühungen der Beuroner Kunstschule mit Desiderius Lenz (1832-1928), Gabriel Würger (1829-1892) und Lukas Steiner (1849-1906) oder die Werke von Gerhard Fugel (1863-1939 – deren Werke man heute wieder in ihrer Qualität entdeckt hat) oder von Karl Kaspar (1879-1956), von Alfred Schöpfe (1917-1992) und anderer. Vor allem sind auch in der Architektur innovative Bauten gelungen, schon im Jugendstil z.B. die Kirchen von Otto Wagner (1841-1918) in Wien und dann vor allem nach dem Ersten Weltkrieg, etwa die Kirchen von Dominikus Böhm (1880-1955) oder von Rudolf Schwarz (1897-1961) oder von Sepp Ruf (1908-1982) und anderen, welche durchaus den eigenen Autonomieanspruch mit den kirchlichen Vorgaben zu vereinen verstanden. Dennoch ist das Urteil nicht falsch, dass die Kluft zwischen allgemeiner Kunstszene und Kirche weit klaffte und immer noch klafft¹⁵, vor allem wohl deswegen, weil im Kirchenvolk die Bemühungen der Künstler kaum Anerkennung finden und weil die Verantwortlichen in der Kirche mit dem Autonomieanspruch der Kunst ihre Schwierigkeiten hatten und teilweise immer noch haben.

3. Das II. Vatikanische Konzil zu „Kunst und Kirche“

¹² CIC (1917) c. 1164 & 1. „Curent Ordinarii ...ut in ecclesiarum aedificatione vel refectione serventur formae a traditione christiana receptae et artis sacrae leges“.

¹³ „quae cum probato Ecclesiae usu non congruant“ CIC 1917, c. 1279 & 2.

¹⁴ Man beachte: Schon ehe sich die große Gotikbegeisterung vor allem beim Weiterbau des Kölner Domes als nationales Ereignis ab 1842 im Volk zeigte, baute Josef Daniel Ohlmüller ab 1831 die Kirche Maria in der Au in München.

¹⁵ Wie selbst Paul VI. in einer Ansprache an eine Gruppe von Künstlern ausgesprochen hat. Vgl. Osservatore Romano vom 10.05.1964.

Das II. Vatikanische Konzil hat sich in der Liturgiekonstitution und in der Pastoralconstitution ausdrücklich mit dem Thema Kunst befasst und eine Öffnung in Richtung Zeitgenossenschaft gebracht.

a) Die Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“

Die Liturgiekonstitution freilich geht noch von einem Konzept nichtautonomer Kunst aus, wenn sie betont, dass die sakrale Kunst die höchste Form der Kunst sei, die von ihrem Wesen her „ausgerichtet (ist) auf die unendliche Schönheit Gottes, die in menschlichen Werken irgendwie zum Ausdruck kommen soll“¹⁶. Sie sollen kein anderes Ziel anstreben, „als durch ihre Werke den Sinn der Menschen in heiliger Verehrung auf Gott zu wenden“¹⁷. So habe die Kirche, und hier ist die Kirchenleitung gemeint, die Künstler unterrichtet, dass sie liturgiewürdige Werke schaffen, die Zeichen und Symbole der „überirdischen Wirklichkeit“ werden können, und sie sei stets als Schiedsrichter aufgetreten und habe festgestellt, ob Werke „dem Glauben, der Frömmigkeit und den ehrfurchtsvoll überlieferten Gesetzen entsprächen und als geeignet für den Dienst im Heiligtum anzusehen seien“¹⁸. Trotz dieser mit der Idee der Autonomie der Kunst schwer vereinbaren Theorie sind die folgenden Aussagen doch eine Öffnung hin zum Autonomieverständnis moderner Künstler. Es wird festgestellt, dass es keinen „kirchlichen Stil“ gebe, sondern dass alle historischen Stilarten, auch Stilarten der unterschiedlichen Kulturen, gelten sollen, wenn sie, was selbstverständlich ist, der „Ehrfurcht und der Ehrerbietung“ dienen. Die Ordinarien sollen weniger auf Aufwand, als auf „edle Schönheit“ bedacht sein – was man in diesem Zusammenhang auch deuten kann, dass sie auf Qualität schauen sollten, steht doch im gleichen Abschnitt¹⁹, dass man Kunstwerke fern halten soll „die dem Glauben, den Sitten und der christlichen Frömmigkeit widersprechen und die das echt religiöse Empfinden verletzen“²⁰ Hierbei wird dann angegeben, dass sowohl Werke gemeint sind, welche „verunstaltete Formen“ aufweisen, wie auch solche, die künstlerisch ungenügend und kitschig sind. Der Bildgebrauch wird traditionell empfohlen, hierbei aber gesprochen, dass sie – einer Tendenz der sechziger Jahre entsprechend – „in mäßiger Zahl“, „in rechter Ordnung“ aufgestellt werden – und (Trient aufgreifend) nicht die Verwunderung der Gläubigen oder falsche Frömmigkeitsformen Vorschub leisten

¹⁶ SC 122.

¹⁷ Ebd..

¹⁸ Ebd.

¹⁹ SC 124.

²⁰ Ebd.

sollen²¹. Bei der Beurteilung von Kunstwerken sollen sich die Bischöfe von Fachleuten beraten lassen. Auch sollen sie sich um die Künstler kümmern – hierbei wird wieder nicht der Autonomiegedanken beachtet – „um sie mit dem Geist der sakralen Kunst und der Liturgie zu erfüllen“²². Weiterhin wird gesagt, dass der Klerus in Richtung Kunst eine Ausbildung erhalten soll²³ – was leider sehr marginal geschieht, und dass die bisherigen Vorschriften zu Kirchenbau und –ausstattung revidiert werden müssen²⁴. Die Bischofsversammlungen verschiedener Kulturen können Anpassungen an die örtlichen Erfordernisse beschließen²⁵.

b) Die Pastoralconstitution „Gaudium et Spes“

Die Konstitution „Gaudium et Spes“ des II. Vatikanischen Konzils geht nicht mehr von der These der schönen Kunst aus, sondern vom modernen Kunstverständnis der autonomen Kunst – ohne den Begriff direkt zu nennen. Es wird zum einen anerkannt, dass es der Kunst um wichtige Fragen der Menschen geht, und es wird gesagt, dass die Kirche den Kontakt zur Kunst intensivieren möchte. So heißt es: „Auf ihre Weise sind auch Literatur und Kunst für das Leben der Kirche von großer Bedeutung. Denn sie bemühen sich um das Verständnis des eigentlichen Wesens des Menschen, seiner Probleme und seiner Erfahrungen bei dem Versuch, sich selbst und die Welt zu erkennen und zu vollenden; sie gehen darauf aus, die Situation des Menschen in Geschichte und Universum zu erhellen, sein Elend und seine Freude, seine Not und seine Kraft zu schildern und ein besseres Los des Menschen vorausahnen zu lassen“²⁶ Hier wird den Künstlern also bestätigt, dass sie sich gleichermaßen wie die Kirche um die Menschen und ihre Kultur kümmern. Deshalb sollen die Künstler wissen, dass sie „in ihrem Schaffen von der Kirche anerkannt (sind) ...und dass sie im Besitz der ihnen zustehenden Freiheit leichter zum Kontakt mit der christlichen Gemeinde kommen“²⁷ können. Hier wird also – ohne den Begriff zu nennen – die Autonomie der Kunst anerkannt. Und weiterhin wird gesagt: „Auch die neuen Formen der Kunst, die gemäß der Eigenart der verschiedenen Völker und Länder den Menschen unserer Zeit entsprechen, sollen von der Kirche anerkannt werden“²⁸ Sodann wird ein entscheidendes Kriterium genannt, das gelten soll, wenn es um die Frage geht, welche

²¹ SC 125.

²² SC 127.

²³ SC 129.

²⁴ SC 128.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

moderne Kunst im Kirchenraum Platz finden kann, wenn es heißt: „In das Heiligtum aber sollen sie (die Kunstwerke) aufgenommen werden, wenn sie in einer dafür angepassten Aussageweise den Erfordernissen der Liturgie entsprechen und den Geist zu Gott erheben“²⁹.

Hier ist nicht nur das Streben der Künste nach einer Verbesserung der menschlichen Lebensmöglichkeiten und nach tieferen Erkenntnissen in vielfältigen Methoden anerkannt und gewürdigt, sondern es ist zugleich die Nähe dieser Bemühungen zur Kirche und ihrem Auftrag ausgedrückt. Zugleich werden zwei Bereiche angesprochen, bei denen die modernen Künste im kirchlichen Raum Platz finden sollen, im Umfeld der Liturgie und überall dort, wo die Kunst den Menschen helfen kann, „den Geist zu Gott zu erheben“.

III. Heutige Notwendigkeit

Nicht ausgesprochen ist, was uns heute, nachdem wir verschiedene Stufen der Liturgiereform mit ihren Schwierigkeiten, aber auch ihrem Gewinn erfahren haben, bewusst sein muss, dass jedes kirchliche Handeln auf die Kunst angewiesen ist, da ja die göttlichen Geheimnisse nur in menschlichen Ausdrucksformen präsent gemacht werden können. Wir brauchen die Wort-Kunst, also die Literatur, um das Evangelium angemessen und zeitgemäß zu künden. Wir brauchen die Musik-Kunst, um die Wort zu steigern und eine Atmosphäre der Meditation zu erzeugen. Wir brauchen die Inszenierungs-Kunst, um das Heilige einprägsam und die Seele erhebend darzustellen. Wir brauchen die Bild-Kunst, um das Geheimnis in unserem Inneren vorstellbar zu machen und die Erhabenheit der göttlichen Offenbarung ahnen zu lassen. Wir brauchen die Bau-Kunst, um das Heilige fühlbar zu machen. Wir brauchen alle Künste; denn wir können vom Göttlichen nicht anders sprechen denn in menschlichen Worten und können es nicht anders darstellen als in Tönen, Bewegungen, Bildern und Räumen. Dabei dürfen wir uns nicht beschränken auf die tradierten Formen, sondern müssen – bei aller Ehrfurcht ihnen gegenüber – neben diesen Formen der Zeitgenossenschaft einbringen, da jede Zeit neue Weisen kultureller Äußerungen kennt und braucht, welche nicht nur Mode sind. Vielmehr drücken sie etwas von einem Lebensgefühl aus, das sich in den Zeiten wandelt und

²⁹ Ebd.

das die Menschen jeweils prägt. Gelingt es uns nicht, Zeitgenössisches in unsere Sprache, in unsere Musik, in unsere Liturgie und in unsere Räume zu bringen, wird die Kirche zu einer nostalgischen Insel, welche den Bezug zum wirklichen Leben nur undeutlich darstellt. Die Nähe zur gegenwärtigen Kultur und damit zur Kunst ist für die Kirche lebensnotwendig.³⁰

³⁰ Mehr dazu finden Sie in: Ludwig Mödl, Glaube will Gestalt annehmen, in: Josef Fischer (Hrg.), Glaube und Kultur, Passau 2014. 8-25; ders. Kunst und Glauben sind gegenwärtig – oder sie werden widerwärtig, in: ebd, 26-42.