

Diesseits und jenseits des Dialogs

Die Replik von Reinhard Hoeps auf Josef Meyer zu Schlochtern

Vielleicht gibt es keine angemessenere und intensivere Auseinandersetzung mit Werken gerade moderner und zeitgenössischer Kunst als die Konzeption und Einrichtung von Ausstellungen mit den Werken dieser Kunst. In sorgfältigen und mit größter Aufmerksamkeit durchgeführten Stellproben zeigen die Werke ihre Kraft zur Selbstbehauptung im Raum, offenbaren ihre Schutzbedürftigkeit gegenüber dem Betrachter wie gegenüber benachbarten Werken, bauen Wahlverwandtschaften untereinander auf, aber auch Animositäten. Auch die von der theologischen Theorie vermuteten Parallelen und Analogien zwischen der Welt der Kunst und der Welt des Glaubens werden hier erst auf die praktische Probe gestellt. Josef Meyer zu Schlochtern hat auf diesem Feld Erfahrungen gesammelt und systematisch bearbeitet wie nur wenige Theologen neben ihm. Die Konzeption von Ausstellungen hat er geradezu zu einer theologischen Methode entwickelt.

Eine Quintessenz aus den mit dieser Methode gewonnenen Einsichten zielt für ihn auf die Option, das Verhältnis von Kunst und Glaube als Dialog aufzufassen. Diese Disposition zeigt zum einen die Bereitschaft zu Interesse und Auseinandersetzung an, zum anderen das Bewusstsein für eine produktive Differenz zwischen Glaube und Kunst: Es ist sinnlos, die Werke auf Darstellungen christlicher Inhalte hin zu durchsuchen. Vielmehr lassen sich „in der Anerkennung ihrer Eigenständigkeit [...] Ähn-

lichkeiten, Analogien, Verwandtschaften mit den Formen des Glaubens entdecken“. Theologische Vereinnahmungsversuche erübrigen sich; an ihre Stelle tritt der Dialog unter eigenständigen Verwandten. Diese Haltung entspricht dem Geist des II. Vaticanums und kommt der künstlerischen Autonomie in der Moderne durchaus entgegen.

Ausstellungen, wie sie von Meyer zu Schlochtern konzipiert werden, scheinen mir allerdings entschieden über diese Disposition hinauszugehen, und dies mit guten Gründen. So etwa dort – aber nicht nur dort – wo künstlerische Projekte in die liturgisch bestimmte Gestalt einer Kapellenarchitektur intervenieren und damit die imaginäre Grenzlinie zwischen den Dialogpartnern überschreiten. Die Werke mischen sich mehr oder weniger rücksichtslos ein: kommentierend, umdeutend, widersprechend (*Interventionen* ist übrigens der Titel eines Bandes, in dem Meyer zu Schlochtern einige seiner Ausstellungsprojekte dokumentiert und erläutert). Die Werke durchbrechen das ausgewogene Gleichgewicht eines Dialogs, das heute oft genug doch nur noch bemüht wird, um die Ratlosigkeit hinsichtlich der Ziele eines solchen Dialogs zu kompensieren.

DER BEGRIFF DES DIALOGS IST MITTLERWEILE WEITGEHEND INS DIPLOMATISCHE ABGEGLITTEN

Von der einstmaligen Konzentration des intimen Gesprächs zwischen *Ich* und *Du* (Buber, Rosenzweig) oder der befreienden Geste der kirchlichen Öffnung auf die Welt hin (II. Vaticanum) ist der Begriff des Dialogs mittlerweile weitgehend ins Diplomatische abgeglitten: Von *Dialog* ist die Rede, wo dieser inhaltlich nicht vorankommt und wo man einstweilen den Konflikt vermeiden und sich gegenseitig der Bereitschaft zur Nichteinmischung in die inneren Angelegenheiten des sogenannten *Dialogpartners* versichern möchte. Hingegen redet eigentlich niemand in der Theologie vom (notwendigen) Dialog etwa mit der Philosophie oder mit den Sozialwissenschaften. Stattdessen wird dieser Dialog ohne weitere Umstände und mit dem Ziel der Erkenntniserweiterung intensiv betrieben. Ähnlich mahnen künstlerische Interventionen, über den Dialog nicht die Ziele aus dem Auge zu verlieren, um derentwillen er geführt werden sollte. In der für eine Replik gebotenen polemischen Verkürzung und Zuspitzung plädiere ich deshalb dafür, das diplomatischen Ausgleich suggerierende und im Ausdruck *Kunst und Kirche* aufzugeben und die Rede vom Dialog zwischen beiden durch zielführende, streitbare und Erkenntnis fördernde Dialoge zu ersetzen. Ein Interesse an solcher Auseinandersetzung scheint mir im Übrigen gegenwärtig auf der Seite der Kunst viel deutlicher zu vernehmen zu sein als auf der Seite der Theologie, die doch Grund genug zur Neugier gegenüber der künstlerischen Intervention hätte. Worin etwa liegen die Gründe für das heute so häufig vermerkte künstlerische Interesse an Denkfiguren der Ne-

gativen Theologie, das Meyer zu Schlochtern am Beispiel von Thomas Virnich beschreibt? Welche Traditionen der Negativen Theologie sind es genauer, die solches künstlerisches Interesse finden? Oder beschreitet die Kunst neue Wege der Negativen Theologie? Jedenfalls wäre von theologischer Seite das Gelände, das sich vage zwischen Pseudo-Dionysios Areopagita und Meister Eckart oder dem Cusaner erstreckt, dann aber auch bis hin zu Friedrich Nietzsche, neu zu vermessen. Das Gefühl eines tiefgründigen Einvernehmens zwischen Kunst und Glaube wird der Arbeit Virnichts dabei wohl nicht gerecht werden. Auch wird die Hohlform des Kruzifixus sich mutmaßlich nicht auf den Leisten einer gemeinsamen Vergewisserung in Sachen Transzendenz schlagen lassen und auch nicht auf eine weisheitliche Relativierung aller Erkenntnis am Ende aller Erkenntnis zielen. Immerhin gewinnt das Unwissen hier feste Form (Virnich). Wie wäre dieser Figur theologisch reflexiv zu entsprechen?

Die bestimmte Form, die zugleich unbestimmt ist, befragt die Grenze zwischen Wissen und Nichtwissen in jedem Wissen und scheint durchaus damit zu rechnen, dass das eine zur Gefahr für das andere wird. Weit mehr als bloßes Dokument einer Analogie zwischen Kunst und Glaube liegt darin ein kritischer Kommentar, der auf ein theologisches Erkenntnisinteresse wartet. Einer Theologie, die diesen Faden aufgreift, wird das Kunstwerk zur Quelle der eigenen Arbeit. Gelungene Ausstellungen in Kirchenräumen oder zu theologisch inspirierten Fragestellungen eröffnen diese Möglichkeit, erschließen Kunstwerke als Quelle der Theologie – sofern der theologische Betrachter vor lauter Gefallen am Dialog nicht übersieht, wovon dieser eigentlich handelt. ■