

**„... schön und nutzlos, ein Kunstwerk, wie der Anfang eines Märchens: Es war einmal“**

**Von ästhetischen Um- und Aufbrüchen in Gesellschaft und Kirche der 1960er Jahre**

von Stephan Winter

„Ein Gespenst geht um an der Düsseldorfer Kunstakademie. Es ist ein politisierender, intoleranter ‚Ungeist, der im Wesentlichen aus dem Ideenkreis und dem Einfluss von Herrn Joseph Beuys stammt‘. So jedenfalls sehen es zehn Professoren der Hochschule. Sie schwärzten ihren Kollegen – bislang vergebens – beim Direktor an und erklärten, ‚dass wir Herrn Joseph Beuys unser Vertrauen entziehen müssen‘.“

Im weiteren Verlauf dieses Artikels in der Ausgabe 51 des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* von 1968 wird den Professoren konzediert, dass ihr Ärger Gründe habe, wirke Beuys (damals 47 Jahre alt) doch „im vertrauten Akademie-Betrieb ... als Störenfried“: Er stimme die Studierenden aufsässig und behandle die Kollegen geringschätzig: „Vom Lehramt und von der Kunst hat er eigene Vorstellungen – eine originelle Konzeption fern allen Modeströmungen, die freilich durch einen Einschlag von Sektierertum gefährdet scheint.“ Dem als Bildhauer angestellten Beuys wird vorgehalten, Vertreter anderer Kunstgattungen in den Unterricht einzubeziehen und öffentlich „in sogenannten Aktionen“ aufzutreten: „disziplinierten Happenings ohne Improvisation und Publikumsbeteiligung“. Außerdem zeige er bei Ausstellungen „unansehnliche Gebilde aus Filz und Fett“. Bislang habe man diese Eskapaden ja noch nicht richtig beachten müssen, seien sie doch auf keine große Resonanz gestoßen: „Seit neuestem aber ist sein Einfluss bis nach Amerika zu spüren (so beim Filzverarbeiter Robert Morris), seine Arbeiten werden ausgestellt, gekauft und anerkannt.“ Weitere Beispiele für die wachsende Rezeption werden genannt, und schließlich wird hervorgehoben:

„[M]it einem großen Beuys-Raum gab die Kasseler ‚Documenta‘ dem Professor einen halboffiziellen Segen ... Tatsächlich widerlegt der Anblick des Künstlers in Aktion am besten den Verdacht auf flauen Jux: Wenn Beuys ... zur Tat schreitet, gleicht er weit eher einem eifernden Schamanen als einem Clown. Bis zur Erschöpfung agierend, macht er das schein-absurde Schauspiel zur ‚existentiellen Pantomime‘ (FAZ).“

#### Scheinwerferschwenk:

In „Aufbruch“ (2011), dem zweiten Teil ihrer stark autobiografisch eingefärbten Roman-Trilogie über Hildegard Palm (Hilla), ein einfaches Arbeiterkind aus einem Dorf am Rhein nördlich von Köln, beschreibt Ulla Hahn deren Werdegang ab der Zeit, als sie als Einzige aus ihrer Altersgruppe und sozialen Schicht aufs Gymnasium wechselt. Eines Tages kommt die Protagonistin nach den Sommerferien nach Hause: Die Frauen des Dorfes diskutieren leidenschaftlich über die Neuerungen, die aufgrund der Liturgiereform in die Feier der heiligen Messe Einzug gehalten haben. Umstritten sind u. a. der Wechsel von Latein zu Deutsch als Liturgiesprache, aber auch die Eingriffe in die non-verbale Anteile der Performance: So könne man sich ja gar nicht mehr auf Gott konzentrieren, wenn man immer in das – womöglich vom Alkoholgenuss – gerötete Gesicht des Priesters schauen müsse; und überhaupt, so hält eine der Beteiligten fest:

„Von hinten sahen die jo all noch ganz manierlich aus. Man sah ja nur de Rücken. Da et fast eja, wer da vorne stand. Die Rücken waren immer schön. Die Jewänder. Dat Jotteslamm mit dem Kreuz. Oder dä jrüne Palmbaum auf der weißen Seide. Mir wusste ja auch oft, wer dat jestickt hatte. Weiß de noch, dat herrliche Jesulein auf der Weltkugel? ... ‚Und jetzt dä rote Kopp un dä dicke Bauch!‘“ (S. 356)

Und der Schritt von Kaplan Vogel, einen frei umschreitbaren, improvisierten Altar in die Kirche zu stellen, wird spitz kommentiert:

„Dä hätt jo direk am nächste Tach ne Tisch rangeschleef, Deschdooch drop, un hätt jesät, dat wör dä neue Altar. Un weiß de wat?‘ Die Tante schüttelte sich, als hielte man ihr einen stinkenden Fisch unter die Nase. ‚Weiß de wat dä am Sonndach jesät hätt? Wie de die Mess anfangen

hätt? ‚Tach zesamme‘, hätt dä jesät. Tach zesamme! Met däm Rücken zum Kreuz. Dä driht dem leewe Jott dä Rögge zo.“ (S. 359)

Schließlich bemerkt die Ich-Erzählerin:

„Weihnachten war der ‚Tisch‘ wieder weg. So einfach ist das mit den Dingen, dachte ich, der alte Zustand wiederhergestellt ... Ostern aber hatte der ‚Tisch‘ gesiegt. Die Frömmigkeit der Tante und aller, die fühlten wie sie, erlitt einen schweren Schlag. Weihnachten war der Altar zwar noch einmal genutzt worden, aber nur als Provisorium. Zu forsch hatte Kaplan Vogel den ‚Tisch‘ umkreist, zu weit ausgeholt bei seinen priesterlichen Aktionen auf dem schmalen Streifen zwischen Tisch, Altar und Stufen. Vor den Augen der Gemeinde hatte dieser Engpass den Kaplan zu Fall gebracht, ins Straucheln und runter [sic!] die Treppe bis an die Kommunionbank. Die Tante und ihresgleichen hatten darin einen Fingerzeig Gottes gesehen. Aber die neue Zeit war von Fingerzeigen nicht mehr aufzuhalten. Mit der österlichen Auferstehung verschwand der Altar in der Versenkung; er hatte ausgedient. Als Ding blieb er stehen, schön und nutzlos, ein Kunstwerk, wie der Anfang eines Märchens: Es war einmal.“ (S. 362f.)

Zwei Streiflichter, die andeuten, wie stark die 1960er Jahre des letzten Jahrhunderts zumindest in der bundesrepublikanischen, aber in nochmals je spezifischer Weise auch in anderen v. a. europäischen Gesellschaften von tiefen Verunsicherungen hinsichtlich des ästhetischen Empfindens und durch entsprechend heftige Diskurse geprägt waren. Beide Beispiele belegen: Wenn es um Ästhetik (im gleich noch präziser zu umschreibenden Sinne) geht, sind offensichtlich grundlegendste Aspekte menschlichen Daseins berührt. Joseph Beuys etwa steht für die Suche damaliger Kunst, sich nach der ersten Phase politischer, wirtschaftlicher und institutioneller Konsolidierung der Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg in neuen, unverbrauchten Formen zu artikulieren. So sollte der Sehnsucht gerade der jüngeren Generationen nach weitreichender, nicht zuletzt moralischer Orientierung Ausdruck verliehen werden. Dazu war nichts weniger als eine Symbolik zu entwickeln, die in der Lage sein sollte, einerseits die restlos gescheiterten Leitkategorien des Dritten Reichs, die unsäglich Unheil legitimiert hatten, endgültig ‚zu erledigen‘; andererseits sollte auch nicht einem primär öko-

nomisch konnotierten Gründungsmythos dieser jungen Demokratie das Feld überlassen werden. – So ist der oben zitierte Spiegel-Artikel „Mythos mit Fett“ überschrieben, und darin heißt es, dass Beuys’ „Aktions-Ritual“ niemals ohne „– allerdings schwer zugänglichen – Sinn“ gewesen sei:

„In Köln zum Beispiel bot Beuys eine Art Schöpfungsmythos dar: An 100 Fahrradpumpen und 35 Kilogramm Margarine demonstrierte er die Einwirkung pneumatischer Kräfte auf die im Fett verkörperte plastische Urmasse. Beides, Pumpen und Brotaufstrich, wurde dann in einen T-förmigen Stahlkörper eingeschweißt – gleichsam ins Kunstwerk gebannt.“

Und für Beuys wie andere Kunstschaffende dieser Tage entscheidend: Ihre Werke sind auch für sie selber keine *l’art pour l’art*, sondern existentielle Lebensäußerung:

„Wie Beuys nämlich bei seinen mit Film- und Tonvorführungen durchsetzten Pantomimen die Grenzen der Kunstgattungen negiert, so will er auch zwischen Kunst und Leben nicht unterscheiden. Konsequenter stilisierte er die eigene Vita zu einer Liste von Vernissagen, die 1921 an seinem Heimatort Kleve mit der ‚Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde‘ (der Nabel des Neugeborenen) beginnt. Für 1942 vermerkt das Schriftstück ‚Sewastopol Ausstellung während des Abfangens einer Ju 87‘ – der Stuka-Flieger Beuys überlebte damals einen Absturz nur knapp.“

Mit Verabschiedung der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum concilium* 1963 beginnt die römisch-katholische Kirche den damit angesprochenen unauflöselichen Zusammenhang von ästhetischer Stilisierung und einem menschlichen Leben, das vom biblisch bezeugten Glauben in christlicher Lesart geprägt ist, für das Feld rituell-symbolischer Praxis auch offiziell in den Blick zu nehmen: als hochgradig dynamisierungsbedürftig, aber auch dynamisierungsfähig. Und das wirkt sich tatsächlich bis ins kleinste Dorf hinein aus, wie die oben zitierte Stelle aus „Aufbruch“ schildert. Manchmal führte das dann dazu, dass bisher heilig gehaltene Objekte „ausgedient“ hatten, als „Ding“ vielleicht stehen bleiben mochten, doch ihrer Rolle innerhalb des liturgischen Vollzugs verlustig gingen: „schön und nutzlos, ein Kunstwerk, wie der Anfang eines Märchens: Es war einmal.“ – So

wurde mit den Weichenstellungen im Zuge der Liturgiereform ein längst eingeschlagener Weg ratifiziert, den innerhalb der sogenannten *Liturgischen Bewegung* z. B. Romano Guardini bereits 1918 in „Vom Geist der Liturgie“ mit dem berühmten Wort von der Liturgie als „kunstgewordenem Leben“ umschrieben hatte. Damit sollte gerade nicht gesagt sein, dass der rituell-symbolische Gottesdienst „nur in seinem Schönheitswerte“ zu würdigen ist:

„[F]ür uns muss die Liturgie zunächst eine Sache des Heiles sein. Um ihre Wahrheit und ihre Lebensbedeutung muss es sich handeln für uns ... Nicht um ausdrucksfähige Gebärden also und um stilgewaltige Worte darf es sich für uns hier handeln, als ob wir vor einer geistlichen Schaubühne stünden, sondern darum, mit unserer wirklichen Seele dem wirklichen Gott ein wenig näher zu kommen, um unsere allerpersönlichste, bitte ernste Herzensangelegenheit ... Dann erst, wenn wir so tun, wird uns auch ihre Schönheit geschenkt ... Nur wenn wir von der Wahrheit der Liturgie ausgehen, werden uns auch die Augen aufgetan, dass wir schauen, wie schön sie ist.“ (S. 77f.)

Aloys Goergen war einer derjenigen, die für die damit angesprochenen Zusammenhänge den Ausdruck „Glaubensästhetik“ prägten. Goergen (1911–2005; vgl. zum Folgenden die Vita in Hermann Kern – Friedrich Piel – Hans Wichmann [Hg.], *Zeit und Stunde*, 385–394) hatte sich bereits in den 1920er Jahren unter dem Einfluss der Schriften Guardinis der Jugendbewegung angeschlossen und war in den 1930er Jahren in den Widerstand gegen das NS-Regime involviert. Nach der philosophischen Promotion 1935 in München wurde Goergen 1936 in Salzburg zum Priester geweiht und ab 1938 als dessen Assistent einer der engsten Berliner Mitarbeiter Guardinis. Das theologische Doktorat konnte Goergen 1940 in Wien erwerben, danach wurde er zum Kriegsdienst eingezogen. 1944 verurteilte ein Kriegsgericht in Russland Goergen wegen Zersetzung der Wehrkraft, er konnte jedoch fliehen und gelangte wieder nach Wien, wo er mit dem österreichischen Widerstand in Kontakt trat sowie kurzzeitig kommissarischer Verwalter der Universität wurde. Nachdem Goergen 1945 nach München zurückgekehrt war, entwickelte er nach und nach eine Theologie der christlichen Gemeinde und startete liturgische Initiativen, stieß da-

mit aber ab ca. 1956 auf wachsenden Widerstand des vorkonziliaren kirchlichen Milieus. 1968 führten die Spannungen und damit verbundenen Ablösungs- und Neuformierungsprozesse nach dem Konzil zur Gründung der *Integrierten Gemeinde* und des *Theologischen Forums* München. Goergen wurde (als römisch-katholischer Priester!) 1969 auf den neu errichteten Lehrstuhl für Philosophie der Ästhetik und der symbolischen Formen an der Akademie der Bildenden Künste München berufen, als deren Präsident er zudem von 1969–1975 fungierte. Ein in unserem Zusammenhang interessantes Detail: 1970 trat Goergen zusammen mit seinen Präsidiumskollegen aus Protest gegen das Verbot einer Performance von Hermann Nitsch an der Akademie durch das Bayerische Kultusministerium zurück, denn: „Die Professoren werten das Verbot durch das Kultusministerium als schweren Eingriff in die Lehrfreiheit und ,sehen sich nicht mehr in der Lage, in den zwischen Hochschule und Kultusministerium sich verschärfenden Spannungen länger zu vermitteln“, so Nitsch in einem Interview (zit. nach <http://protest-muenchen.sub-bavaria.de/artikel/423>; letzter Aufruf: 26.3.2018). 1977 war Goergen Mitbegründer der Landakademie Rattenbach, deren geistlicher Mentor er über viele Jahrzehnte blieb, und nahm später auch einen Lehrauftrag respektive die Lehrstuhlvertretung für Liturgiewissenschaft in Bamberg wahr. Bei Goergen nun hat Ästhetik zunächst – ganz auf den Spuren des oben zitierten Gedankens von Guardini! – eine eher weite Bedeutung:

„Das Wort *Ästhetik* gebrauchen wir hier nicht im Sinne eines philosophischen Topos, als Lehre vom Schönen, *sondern in seiner ursprünglichen Bedeutung: Sinnliche Wahrnehmung*. Unsere Ästhetik hat es also nicht mit dem Schönen, dem ‚Ästhetischen‘ zu tun, sondern soll alles bezeichnen, was vom Menschen hervorgebracht wird und wahrgenommen werden kann. Durch das, was der Mensch tut oder macht, allein oder zusammen mit anderen, werden seine inneren Gebilde, seine Triebe, Wahrheit, Lüge und Wahn sinnlich wahrnehmbar, gewinnen Gestalt und Figur. Seine Gebilde sind Spiegel seiner Seele.“ (Aloys Goergen, *Übungen des liturgischen Tanzes*, zitiert nach Hermann M. Stenger, *Das Sichtbarwerden des Unsichtbaren*, 93)

Ein ästhetischer Zugang zum menschlichen Dasein nehme insofern bei dessen leiblicher Verfasstheit seinen Anfang: „Das Innere drückt sich im Äußeren aus und kann am Äußeren abgelesen werden. Im

Leib übersetzt sich die Seele ins Körperliche und dies unmittelbar, weil jede leibliche Bewegung und Gebärde das Seelische ins Körperliche übersetzt und so zur Wahrnehmung bringt.“ (Aloys Goergen, a. a. O., zitiert nach Hermann M. Stenger, a. a. O., 94) – Speziell die Glaubensästhetik zeichnet nach, wie sich der biblisch bezeugte Gott in seiner „unverbrauchbaren Transzendenz“ (Karl Rahner), insofern also bleibend geheimnisvoll, so dennoch in seiner Treue absolut verlässlich den Sinnen zugänglich macht:

„Denn das Neue, das von jenseits der Bedingung menschlicher Wahrnehmung in die Geschichte gekommen ist, will nichtsdestoweniger wahrgenommen werden. Es bewegt den Menschen zu bestimmten Haltungen und Handlungen, durch die seine unsichtbare Wesens- und Denkart sichtbar wird. Mittels des menschlichen Verhaltens als Antwort auf seinen Anruf gräbt Er Seine Spuren ins Sichtbare, schafft dafür typische individuelle und soziale Gestalten, knüpft und löst Lebenszusammenhänge: Die sichtbaren, ästhetischen Signale des Unsichtbaren. Der Glaube an den unsichtbaren Gott hat eine für ihn typische Ästhetik. An dieser Ästhetik können wir den Weg der Gottheit in der Geschichte verfolgen, ... wird die Glaubensexistenz wahrnehmbar, schafft im Wahren, im Falschen, im Scheitern bis in die grundlegenden Sphären des Lebens in der Neudefinition von Land, Geld, Zeit, im Bauen, Sprechen, in Symbolen und Liturgien und Festen *ästhetische Systeme Seiner unanschaulichen Anwesenheit*“ – Gestalt nimmt hier Gott an, „der sich zeigt, in dem Er sich verbirgt, und sich verbirgt, indem er sich zeigt.“ (Aloys Goergen, a. a. O., zitiert nach Hermann M. Stenger, a. a. O., 94f.)

An solchen und ähnlichen Stellen wird klar, dass es in einer so konzipierten Glaubensästhetik keineswegs nur um den Bereich rituell-symbolischer Vollzüge geht. Schon Goergen selber hat festgehalten, dass es ihm mit dem Entwurf seiner Glaubensästhetik „als einer aus reflektierter Praxis gewonnenen Theorie zur Deutung aller zur sichtbaren Wahrnehmung (*aisthesis*) kommenden Vollzüge der gläubigen Gemeinde“ (Aloys Goergen, Zum Konzept der Landakademie Rattenbach, zitiert nach Hermann M. Stenger, a. a. O., 97) zu tun war. Insofern war es nur konsequent, dass auf dem nicht zuletzt von Goergen begonnenen Weg seither viele in nochmals je eigens akzentuierter Weise an einer umfassenden Pastoralästhetik mitgearbeitet haben bzw. weiter arbeiten. Die geradezu geniale In-

spiration des Konzils, sich mit seinem ersten offiziell verabschiedeten Dokument gerade der Liturgie zuzuwenden, wird damit seitens der wissenschaftlichen Theologie gezielt aufgenommen: Der theologisch-ästhetisch orientierten Reflexion auf den Glauben erschließt sich beinahe selbstverständlich „der adorative Charakter der auf das Eschaton bezogenen Existenz“ (Aloys Goergen, Konzept, zitiert nach Hermann M. Stenger, a. a. O., 97), wie sie sich im rituell-symbolischen Gottesdienst in paradigmatischer Form verwirklicht. Oder mit *Sacrosanctum concilium 2*:

„In der Liturgie, besonders im heiligen Opfer der Eucharistie, ‚vollzieht sich‘ ‚das Werk unserer Erlösung‘, und so trägt sie in höchstem Maße dazu bei, dass das Leben der Gläubigen Ausdruck und Offenbarung des Mysteriums Christi und des eigentlichen Wesens der wahren Kirche wird, der es eigen ist, zugleich göttlich und menschlich zu sein, sichtbar und mit unsichtbaren Gütern ausgestattet, voll Eifer der Tätigkeit hingegen und doch frei für die Beschauung, in der Welt zugegen und doch unterwegs; und zwar so, dass dabei das Menschliche auf das Göttliche hingeeordnet und ihm untergeordnet ist, das Sichtbare auf das Unsichtbare, die Tätigkeit auf die Beschauung, das Gegenwärtige auf die künftige Stadt, die wir suchen.“

Liturgie ist, so hat es Josef Wohlmuth einmal treffend geschrieben,

„als ästhetisches Phänomen sui generis ein *sakrales Kunstwerk der Kirche*, zu dessen Eigentümlichkeit es gehört, dass sie Darstellung des Heiligen in der Raum-Zeit des Universums ist, und zwar mit Mitteln der Darstellung und der Formgesetze, auf die auch die Künste nicht verzichten können. Liturgie vollzieht sich zugleich in einem Horizont, der sich nicht auf die Subjektivität der liturgiefeiernenden Gemeinde oder der Gesamtkirche reduzieren lässt, wengleich die liturgische Realisierung auf die Darstellungsräume und die Aufführungssubjekte angewiesen ist.“ (Josef Wohlmuth, *Christologie im Kontext*, 202f.)

In den 1960er Jahren sind insofern politisch, gesellschaftlich und kulturell wie innerkirchlich auch denkgeschichtlich nachhaltige Weichenstellungen erfolgt, als sich das Ringen um ein reflektiertes, bewusstes Leben innerhalb von Kontexten, die in vielerlei Hinsicht als erstarrt und verkrustet empfunden wurden, vor allem ästhetisch entworfen hat. Was zumindest die anspruchsvolleren entsprechen-

den Ansätze voneinander unterschieden hat, war dabei keineswegs der Grad der Ernsthaftigkeit oder die Zielsetzung des jeweiligen Tuns, das doch für sich in Anspruch nahm, die Menschen tatsächlich existentiell anzusprechen und einzubeziehen. Die Differenzierungen lassen sich vielmehr eher bezüglich der (im weiteren Sinne) mythologischen Grundlagen des jeweiligen Entwurfs bzw. deren spezifische Weise der Rezeption solcher Grundlagen ausmachen: Kunstschaffende wie Beuys haben u. a. in Performances „eine Art Schöpfungsmythos dar[geboten]“. Wie oben knapp skizziert, haben sich solche Projekte aber zunächst v. a. aus der eigenen Biografie gespeist, was dazu führte, dass der ideolektische Charakter konkreter Werke besonders hervortrat (vgl. zu den biografischen Hintergründen aber sehr kritisch u. a. Hans P. Riegel, Beuys). Nun wurde hier mit Beuys bewusst ein Künstler herausgegriffen, dessen Werk sich an einigen Stellen als religiös ambitioniert zeigt, und das nicht nur dort, wo Christus ausdrücklich zum Thema gemacht wird. Insofern partizipiert Beuys' Kunst tatsächlich an der großen Tradition biblisch begründeter Religiosität – aber eben von einem ganz eigenen Standpunkt aus, der diese Tradition mit verschiedenen anderen spirituellen Quellen, u. a. der Theosophie Rudolf Steiners, verbinden konnte (vgl. z. B. Marc C. Taylor, *Refiguring the spiritual*, 21–34; Hans P. Riegel, Beuys, letzteren ebenfalls zu Beuys' Biographie). Ein Katalogbeitrag zur berühmten Berliner Ausstellung „Gegenwart Ewigkeit“ von 1990 bringt es prägnant zum Ausdruck:

Beuys „kirchlich zu vereinnahmen, täte sowohl ihm wie der Kirche Gewalt an. Letztere hat die Dinge, die er in seiner Frühzeit auf sie hin geschaffen hat, ausnahmslos abgewiesen, weil sie ihrem Bedarf an gewohnten gottesdienstlichen Gebrauchsgegenständen, bei denen sie eine anspruchsvolle stilistische Eigenart nur als störend empfinden konnte, nicht entsprechen. Er selbst andererseits war in seinen Formulierungen religiöser Inhalte nicht dogmatisch festgelegt oder eingeeengt. Nie ist nur das eine gemeint, immer vielmehr das Bildwerk eine Konkretion von unterschiedlichen Bezügen, die sich aus verschiedenen Richtungen ineinander knüpfen. Die Komplexität des Einzelstücks entspricht der Universalität seines Weltentwurfs – Welt ist ja stets persönliche Welt –, und seine Lehre von den drei Elementen des Schöpferischen, Ratio, Intuition und der aus beiden sich speisenden permanenten kreativen Po-

tenz, entspricht zwar dem Bild der Dreifaltigkeit, ist aber ein Modell für Kunst und für die Manifestation des Menschen überhaupt, und wenn er in einem späten Gespräch die Kraft, die die Welt trägt und verändert, Christus-Substanz genannt hat, so hat er ihr zwar einen Namen gegeben, diesen aber verallgemeinert über alle Grenzen von Raum, Zeit und geistig-kulturellen Milieus hinaus. Und in der Abwehr der Kirche mag ein wenig auch von instinkthaftem Innewerden dieser Grenzenlosigkeit, die ihr widersprach, mitgeschwungen haben. Die Kreuzsymbolik dann, die, zeichenhaft und bedeutungshaltig, sein späteres Werk begleitet, hat die Distanz, Vieldeutigkeit und Greifbarkeit zugleich, die sie zum universalen Element tauglich macht, ohne die Gefahr der Vereinseitigung, und das im eigentlichen Sinne Religiöse, das damit zur Sprache kommt, gewinnt gerade in existentieller Verallgemeinerung seine Gültigkeit.“ (Van der Grinten, Joseph Beuys, in: GegenwartEwigkeit, 138)

Vielleicht lässt sich in der Situation der weit entfalteten Moderne angesichts solcher Ansätze der Gegenwartskunst treffend von vielfältigen „Refigurationen des Spirituellen“ sprechen (vgl. Marc C. Taylor, a. a. O.), wobei in diesem Zusammenhang die politische Dimension gerade der Arbeit eines Beuys eigens gewürdigt werden müsste, denn: „Beuys ... couples a deeply autobiographical approach to art with a political vision that almost by definition precludes any focus on the self. He makes himself Everyman.“ (Michael Jackson, *The Work of Art*, 24) – Demgegenüber wirkte das *Zweite Vatikanische Konzil* auf die Kirche in ästhetischer Hinsicht vor allem insofern katalytisch, dass sie einerseits die Bibel und deren Auslegungsgeschichte als neu anzueignende ‚Urquelle‘ (wieder)entdeckte; andererseits begann die Kirche zumindest *in nuce* – und viele in ihr über die letzten Jahrzehnte hinweg weiter zunehmend – ein Gespür dafür zu bekommen, dass sie diese Geschichte in der weit entfalteten Moderne nur noch glaubwürdig weiterzuerzählen vermag, wenn sie sie von den Ausdrucksgestalten modernen Daseins – vor allem, insofern sie künstlerischer Natur sind – immer wieder neu ‚gegenlesen‘ lässt. Im besten Fall entsteht so ein für das Wachstum einer menschenfreundlichen Kultur fruchtbarer Dialog: „Aus der Koexistenz der Feier des christlichen Glaubens und Kunstwerken heutiger Künstler kann ein Raum entstehen, der das Sacrum mit unserer realen Welt

wenn nicht versöhnt, so doch konstruktiv miteinander in Beziehung setzt.“ (Albert Gerhards, *Aisthesis und Poiesis*, 27)

Die größten Gefahren für einen solchen ästhetisch geprägten Beziehungsraum gehen derzeit in unserem hoch modernisierten Umfeld wohl von oft schon weit fortgeschrittenen Formen der ‚Ent-leiblichung‘ menschlichen Daseins aus: von der Abtrennung von dessen leiblicher Dimension aus dem Körper oder von der Eliminierung des sinnlichen Körpers selber. ‚Ent-leiblichung‘ geschieht dabei dadurch, dass Körperlichkeit auf ihre letztlich äußerlichen Zwecke reduziert wird, während sich menschliche Bezogenheit gerade nicht in der ihr gemäßen Weise realisieren kann: ausgeschlossen, verformt oder zerstört wird – und damit (um den derzeit viel diskutierten Leitbegriff Hartmut Rosas zu gebrauchen) Resonanz letztlich unmöglich wird. Eine der Grundthesen von Rosas Ansatz, die er in den vergangenen Jahren immer wieder in Teilen weiterentwickelt bzw. auch neu formuliert hat, lautet: Resonanz kann weder erzwungen noch vorhergesagt werden. Der Resonanzbegriff diene vielmehr dazu, in einer möglichst formalen Weise einen Modus der Bezugnahme zu erfassen, der sich materiell wie substantiell in unauslotbarer Vielfalt konkretisiere. Nach Rosa sind Resonanzerfahrungen zu verstehen als „momenthafter Dreiklang aus konvergierenden Bewegungen von Leib, Geist und erfahrbarer Welt“ (Hartmut Rosa, *Resonanz*, 290). Die *Relation* der Resonanz zeichnet sich dementsprechend dadurch aus, dass sich in ihr „die beiden Entitäten der Beziehung in einem schwingungsfähigen Medium (oder Resonanzraum) wechselseitig so berühren, dass sie als *aufeinander antwortend*, zugleich aber auch *mit eigener Stimme sprechend* ... begriffen werden können“ (S. 285). Das Aufkommen von Resonanz braucht also notwendig Leiblichkeit, und wo diese aus Beziehungen verdrängt oder ganz ausgeschaltet wird, wächst nach Rosa Entfremdung: eine Weltbeziehung, in der solch ein Antwortverhältnis ausbleibe (vgl. S. 316). Moderne Autonomie hat in diesem Zusammenhang ihren wohl bestimmten Ort: Sie wird von Rosa als eine unabdingbare Voraussetzung dafür betrachtet, dass Resonanz entstehen kann, da erst Autonomie Selbstwirksamkeitserfahrungen ermögliche, die Möglichkeit eröffne, die je eigene Stimme zur Geltung zu bringen (vgl. S. 755). – Rosa bietet folgende Formel an, um sein Resonanzkonzept auf den Punkt zu bringen:

Resonanz ist eine durch Affizierung und Emotion, intrinsisches Interesse und Selbstwirksamkeitserwartung gebildete Form der Weltbeziehung, in der sich Subjekt und Welt gegenseitig berühren und zugleich transformieren (vgl. S. 298).

„Wenn Beschleunigung das Problem ist, dann ist Resonanz vielleicht die Lösung“ (S. 13) – so beginnt Rosa seine große Studie, die sicherlich in mancherlei Hinsicht zu kritisieren und vor allem auch mit Theoremen philosophischer Ästhetik und Erkenntnistheorie abzugleichen wäre, nichtsdestotrotz aber äußerst anregend ist. Im Blick auf das hier bedachte Themenfeld beinhaltet Rosas Ansatz jedenfalls eine interessante Richtungsanzeige: Neben der Natur und dem Gang der Geschichte weist er sowohl der Religion und speziell ihren rituell-symbolischen Praxen als auch der Kunst das Potential zu, die für die moderne Selbstverständigung wesentliche „vertikale Resonanzsphäre“ öffnen zu können. Sie ist abzuheben von horizontalen Handlungssphären, die soziale Beziehungen betreffen, und den diagonalen, die Objektbeziehungen erfassen (vgl. S. 331–514). Für die Ermöglichung von Resonanz ist das adäquate Zusammenspiel dieser Sphären entscheidend. Anders gesagt: Was auch immer sie sonst leisten mag – eine recht verstandene und recht kultivierte ästhetische Daseinsform erweitert erheblich die Möglichkeiten, resonante Weltbeziehungen aufkommen zu lassen. Diesbezüglich gilt es für christlichen respektive religiösen Glauben wie für zeitgenössische Kunst, gemeinsam daran mitzuwirken, dass ein integraler Teil des Erbes der ‚1968er‘ in unserer hochgradig beschleunigten und sich immer mehr beschleunigenden Gegenwart nicht verspielt wird!

## Literatur

Albert Gerhards, Aisthesis und Poiesis. Grundzüge einer liturgischen Ästhetik, in: ders. – Andreas Poschmann (Hg.), Liturgie und Ästhetik, Trier 2013, 12–27.

Joseph van der Grinten, Joseph Beuys, in: GegenwartEwigkeit: Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Eine internationale Ausstellung im Auftrag des Senats von Berlin, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7.4.–24.6.1990, Stuttgart 1990, 138f.

- Romano Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg i. Br. 1918.
- Ulla Hahn, *Aufbruch*, München 2011.
- Michael Jackson, *The Work of Art. Rethinking the Elementary Forms of Religious Life (Insurrections: Critical Studies in Religion, Politics, and Culture)*, Columbia Univ. Pr. 2016.
- Hermann Kern – Friedrich Piel – Hans Wichmann (Hg.), *Zeit und Stunde (Festschrift Aloys Goergen)*, München 1985.
- Mythos mit Fett, in: *Der Spiegel* Nr. 51/1968, 170–172.
- Hans P. Riegel, *Beuys. Die Biographie*, Berlin 2013. Das Erscheinen der erweiterten, wohl bzgl. Beuys und seinen Quellen nochmals kritischeren Neuauflage steht unmittelbar bevor.
- Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.
- Horst Schwebel, *Glaubwürdig: Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Marti, Dieter Wellershoff (Kaiser-Traktate 40)*, München 1979.
- Hermann M. Stenger, *Das Sichtbarwerden des Unsichtbaren. Von der Glaubensästhetik Aloys Goergens zur Pastoralästhetik*, in: Walter Fürst (Hg.), *Pastoralästhetik. Die Kunst der Wahrnehmung und Gestaltung in Glaube und Kirche (QD 199)*, Freiburg i. Br. 2002, 91–102; er zitiert aus: Aloys Goergen, *Übungen des liturgischen Tanzes*, in: *POIESIS. Praktisch-theoretische Wege ästhetischer Selbsterziehung* 6 (1991) 43–63, daraus ein längerer Auszug bei Stenger 93–95, und Aloys Goergen, *Zum Konzept der Landakademie Rattenbach*, in: *Kunst und Kirche* 3 (1987) 210–213, bei Stenger Auszug u. a. auf S. 97.
- Marc C. Taylor, *Refiguring the spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*, Columbia Univ. Pr., New York u. a. 2012.
- Stephan Winter, *Gestaltwerdung des Heiligen. Liturgie als Ort der Gegenwart Gottes*, in: Edmund Arens (Hg.), *Gegenwart. Ästhetik trifft Theologie (QD 246)*, Freiburg i. Br. 2012, 149–176.
- Ders. – Martin Rohner, *Religion in der Resonanzkrise. Provokationen und Ermutigungen christlichen Glaubens, die an der Zeit sind*, in: Tobias Kläden – Michael Schüßler (Hg.), *Zu schnell für Gott? Theologische Kontroversen zu Beschleunigung und Resonanz (QD 286)*, Freiburg i. Br. 2017, 94–114.
- Josef Wohlmuth, *Christologie im Kontext liturgischer Ästhetik*, in: Raymond Schwager (Hg.), *Relativierung der Wahrheit? Kontextuelle Christologie auf dem Prüfstand (QD 170)*, Freiburg i. Br. 1998, 186–214.