

PThI

Pastoraltheologische
Informationen

Liquid church

In der Schule der verflüssigten Moderne

Lässt sich von einer Kultur der Auflösung und Diskontinuität für die Kirche etwas lernen?¹

Das Interesse für zeitgenössische Kunst ist ungebrochen. Es wurde noch nie so viel Kunst produziert wie heute. In den letzten drei Jahrzehnten wurden in der westlichen Welt mehr Kunstmuseen, Kunsthallen und andere Ausstellungshäuser gebaut als je zuvor. Mit neuen Kunstmessen und Museumsgründungen hat sich der zeitgenössische Kunstbetrieb mittlerweile auch auf den gesamten Globus ausgedehnt. Tausende Privatsammlungen sorgen für Nachfrage und exorbitante Preise in den Auktionshäusern.² Der wirtschaftliche Kunstbetrieb läuft bestens. Ob diesem merkantilen Boom zum Trotz Kunst mit ihrem zeitkritischen und prophetischen Potential auch noch als geistiges Lebensmittel und als Stimulation für eine Weiterentwicklung der globalisierten Gesellschaft zu mehr Menschlichkeit, Respekt und Gerechtigkeit wahrgenommen wird, bleibt eine kritische Anfrage.³ Unsere Fragestellung geht nun ohnehin über eine euphorisch positive oder kritisch eingeschränkte Wertschätzung zeitgenössischer Kunst hinaus: Inwiefern lassen sich in der zeitgenössischen Kunst Spannungen von Struktur- und Systembehauptungen im Gegensatz zu struktur- und systemauflösenden Prozessen beobachten? Und: Kann man Lernprozesse im Feld der zeitgenössischen Kunst ausmachen, die für die Frage-

¹ Der Begriff „liquide“ oder „verflüssigte Moderne“ stammt vom polnischen Philosophen und Soziologen Zygmunt Bauman (Flüchtige Moderne, Frankfurt/M. 2003). Er unterscheidet zwischen einer „festen“ und „verflüssigten“ bzw. „flüchtigen“ Moderne. In dem Essayband, *Leben in der Flüchtigen Moderne*, Frankfurt/M. 2007, 199, folgert Baumann: „Unsere Kultur beruht nicht mehr wie die Kulturen früherer Zeiten oder jene, die die ersten Ethnologen vorfanden, auf einer Praxis der Erinnerung, der Bewahrung und der Gelehrsamkeit. Sie ist eine *Kultur der Auflösung, der Diskontinuität und des Vergessens*. Wir haben es mit einer Art von *Kasinokultur* zu tun, in der jedes kulturelle Produkt auf maximale Wirkung und damit auf die Zerstörung und Entsorgung der Kulturerzeugnisse von gestern zielt und sein eigenes, sofortiges Veraltern miteinbezieht.“ [Hervorhebungen: im Original]

² „Balloon Dog (Orange)“, eine Skulptur des amerikanischen Starkünstlers Jeff Koons wurde im November 2013 für 58 Millionen Dollar bei Christie's versteigert.

³ Vgl. dazu: Peter Iden, Zeichen für einen Kulturverfall, in: *Kunstzeitung* Nr. 216, 2014, 1. Die millionenteure Kunstware hat schon auch etwas von Dekadenz angenommen, sollte sie doch von ihrem Selbstverständnis her eine Alternative zur ökonomischen Vereinnahmung des Menschen darstellen, einen Mehrwert über das rein Kaufbare und Erwerbbar hinaus, einen Freiheitsgarant.

stellung nach Kontinuität und Diskontinuität, nach Stabilität und Bruch im kirchlichen Selbstverständnis eine Relevanz haben könnten? Diese weite Fragestellung kann nur äußerst skizzenhaft beantwortet werden, weil erstens die sogenannte zeitgenössische Kunst kein einheitliches Bild zeigt, sondern aus einer unüberschaubaren Fülle unterschiedlichster ästhetischer Strategien, subjektiver künstlerischer Ansätze und diverser Interventionen im öffentlichen und privaten Raum besteht. Zweitens möchte ich die Erwartung, von zeitgenössischer Kunst weitreichende Lern-Impulse zu bekommen, relativieren, weil Kunst alles kann und darf – zerstören und aufbauen, trösten und verunsichern. Kunst kann einen Beitrag leisten zur „Vermessung der Welt“, aber auch die Unübersichtlichkeit vermehren, sie kann Sympathien aufbauen und Aggressionen wecken.⁴ Kunst bleibt utopisch, ohne einen fixen Ort auf sicherem Boden von Ideologien und Weltanschauungen. Kunst bewegt sich *außerhalb*, zumindest seit der Moderne. Kunst hat sich permanent aufgelöst, um sich mit einer neuen Alltagsrelevanz, mit einer politischen oder gesellschaftlichen Widerständigkeit gegenüber einer wie auch immer gearteten Vereinnahmung wieder neu zu erfinden.

In einem ersten Abschnitt richte ich einen thematisch fokussierten Blick auf die klassische Moderne, um einen Verständnishintergrund für die äußerst ambivalente Grundstruktur zeitgenössischer Kunst aufzubauen.

1. Diskontinuität – das wesentliche Paradigma der Kunst in der Moderne

Die Geschichte der Moderne, im Speziellen die Entwicklung der Bildenden Kunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, lässt sich als ein ständiger Prozess der Auflösung (Liquidierung) bis dahin gültiger Parameter des Selbstverständnisses von Kunst verstehen. Die vielfältigen Ausformungen der Moderne produzierten und etablierten nicht nur „neue Kunst“, die innerhalb der Koordinaten herkömmlicher Kunstdiskurse nicht mehr einzuordnen und bisweilen diesen diametral entgegengesetzt war, sondern entwickelten auch eine progressive Begrifflichkeit von Kunst, die sich in einer permanenten Dekonstruktion des

⁴ Vgl. zu dieser kritischen Einschätzung eine Feststellung von Ingeborg Bachmann, 1. Frankfurter Poetikvorlesung, 1959/60: „Was meinen wir mit Veränderung? Und warum wollen wir Veränderung durch die Kunst? Die Kunst ist schon so viele Male umgezogen. Vom Gotteshaus in das Haus der Ideale, vom *house beautiful* auf das *bateau ivre*, und dann in die Gassen, in die nackte Wirklichkeit, wie man sagte, und dann wieder in das Haus Traum und in die Tempel mit hängenden Gärten, und dann wieder fort in die pseudomystische Stickluft von Blut und Boden, und weiter in das Haus Humanität und in das Haus Politik, als hätte sie nirgends Ruhe, als wäre kein Obdach ihr für immer zugedacht.“ [Niederschrift durch den Autor von einem Videodokument]

Traditionen in die elementarsten Grundbausteine und Basisübereinkünfte niederschlug. Die Malerei des Impressionismus und Expressionismus⁵ hat alle Konventionen bis dato gültiger Malerei ignoriert und eine nicht nur Form und Farbe betreffende Auflösung von Bildmotiven betrieben. Die Theorie und künstlerischen Statements des italienischen Futurismus⁶ zielten unverhohlen auf eine gewaltsame, den technischen Fortschritt und den Krieg verherrlichende Veränderung der Gesellschaft ab.

Die weiteren, höchst unterschiedlichen Kunstpositionen quer durch das 20. Jahrhundert haben sich in einem permanenten, aggressiven, aber auch produktiven Widerspruch zueinander weiterentwickelt. Im Folgenden sollen exemplarisch drei Positionen näher betrachtet werden, die für einen grundsätzlichen Verflüssigungsprozess im Selbstverständnis von Kunst stehen: *Dada*, *Fluxus* und *Performance*.

1. Dada

„Nehmen Sie Dada ernst. Es lohnt sich.“ Dieses Zitat von George Grosz war auf einer Wand der Ausstellung „Entartete Kunst“ zu lesen, die von den Nazi-Propagandisten 1937 in München organisiert wurde. *Dada*, eine internationale Strömung politisch agierender Künstler, die Chaos und Unsicherheit propagierten und jeglichen Patriotismus ablehnten, verkörperte fast alles, was die Nazis verachteten, und diente ihnen daher als Musterbeispiel der „Entartung“.⁷ Dada, 1916 vom Literaten Hugo Ball und anderen in Zürich gegründet, breitete sich bereits in den letzten Jahren des Ersten Weltkrieges in ganz Europa aus. Überall protestierten Künstler durch gezielte Provokationen und vermeintliche Unlogik gegen den Wahnsinn des Krieges und gegen das obrigkeitshörige Bürger- und Künstlertum. Dada war eine systematische Verwerfung konventioneller Kunstformen und gefestigter Normen, eine Revolte gegen die Kunst von Seiten der Künstler. Die Dadaisten propagierten den totalen Zweifel an allem und den absoluten Individualismus. Ihr künstlerisches Vorgehen war geprägt von willkürlichen, meist zufallsgesteuerten Aktionen in Bild und Wort. Der Franzose Marcel Duchamp erweiterte diese Anti-Kunst-Strategie durch die Präsentation von „Readymades“, Alltagsgegenstände, die er in den Kunstkon-

⁵ Vgl. die aktuelle Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg: „Oskar Kokoschka. Humanist und Rebell“.

⁶ „Italienischer Futurismus, 1909–1944: Rekonstruktion des Universums“ ist der Titel einer aktuellen Futurismus-Ausstellung im Guggenheim Museum in New York.

⁷ Unter dem Zitat von George Grosz (1893–1959), das von einem Plakat der Ersten Internationalen Dada-Messe im Jahre 1920 stammt, befanden sich Arbeiten des deutschen Dada-Künstlers Kurt Schwitters.

text transferierte.⁸ Duchamp wurde durch diese radikale Erweiterung des Kunstbegriffs zum bekanntesten Dadaisten. Der Kunststatus eines Objektes verdankt sich nicht mehr der Genialität eines Künstlers, sondern dem bewussten und proklamierten Transfer aus dem Alltagskontext in den Kulturkontext. Dabei kommt es zu einer Entfremdung und Entfunktionalisierung, was für Kunst in dieser, weit über Dada hinausreichenden Konzeption wesentlich ist. Die anarchistische Kunstwelle Dada und die folgenden Neo-Dada Schübe sind in allen Spielarten der immer neue Versuch, Systematisierungen in Frage zu stellen und die kreativen Potentiale des Non-Konformen, Un-Konventionellen und Un-Korrekten freizulegen. Auch wenn Dada sich bereits 1922 auflöste, hat es als Haltung seine Widerstand stimulierende Kraft gegenüber allen Systembildungen in Kultur, Politik und Religion bis heute nicht verloren. Dada ist möglicherweise der wichtigste Verflüssigungsimpetus in der Entwicklung der Moderne.

2. Fluxus

Nach dem Dadaismus war *Fluxus* (lateinisch flux/fluere – fließend, vergänglich) im Laufe des 20. Jahrhunderts der zweite elementare Angriff auf das Kunstwerk, das im herkömmlichen Sinn negiert und als bürgerlicher Fetisch diffamiert wurde. Entscheidend für Fluxus ist die schöpferische Idee im Augenblick. Vorgänge der Verwesung, des Verschimmeln, der Zerstörung und Auslöschung bekamen als integrative Momente der künstlerischen Arbeit große Bedeutung. Die bewusste Vermischung und Verunklärung der Übergänge von Kultur und Alltagssituationen, die (De-)Platzierung von Kunst außerhalb der Galerien, die Intervention in soziale und gesellschaftliche Abläufe und die bewusste Integration aller möglichen Medien – all das ist Fluxus. Jede Handlung sollte zur Kunst erhoben werden. Die Fluxus-Bewegung entstand 1961 in New York und erlangte für ein Jahrzehnt enorme Bedeutung in allen großen westlichen Kunstmetropolen. Neben den Begründern George Maciunas und Nam June Paik waren viele Avantgardiekünstler wie John Cage, Wolf Vostell, Yoko Ono, Joseph Beuys, Dieter Roth und viele andere an der Fluxus-Bewegung beteiligt. Fluxus ist der fließende Übergang von Kunst und Leben. Typisch für Fluxus sind sogenannte „Konzerte“, collageartig komponierte Geschehensabläufe mit interaktiven Beiträgen mehrerer Künstler. Die zeitgenössische Kunstproduktion wäre ohne Beachtung der Fluxus-Erfahrungen und der Fluxus-Energie unverständlich. Fluxus-Kunst ist vom Ansatz her eine Protagonistin der Auflösung und Diskontinuität.

⁸ Ein paradigmatisches Werk von Duchamp ist „Fountain“ aus dem Jahr 1917, ein Urinal aus dem Sanitärgeschäft, signiert als Kunstwerk.

3. Performance

Ein dritter wesentlicher Neuansatz in der Strategie der Verflüssigung des konventionellen Kunstbegriffs und eine fundamentale Infragestellung der Warenform traditioneller Kunstwerke kam durch die sogenannte *Performance*, die sich ab 1970 als eigenständige Kunstrichtung zu etablieren begann und bis heute zum selbstverständlichen Repertoire zeitgenössischen Kunstschaffens gehört. Die Person des Künstlers ist das Medium dieser Kunst. Die Performance ist eine situationsbezogene, handlungsbetonte und vergängliche (ephemere) künstlerische Darbietung. Performances im Sinne bildender Kunst sind nicht vorstrukturierte und mehrmals wiederholbare Theateraufführungen, sondern einmalige künstlerische Prozesse. Entscheidend ist das Offene der Handlung mit seinem gegenwärtigen Erlebnis- und Deutungspotential. Teilweise erfüllen die öffentlichen Auftritte des Wiener Aktionismus die Kriterien von Performancekunst. Speziell die Aktionen von Günther Brus, sein „Wiener Spaziergang“ vom 5. Juli 1965 und die „Zerreißprobe“ 1970, eine extrem körperintensive Grenzüberschreitung, sind hier als Vorläufer zu nennen. Eine unverwechselbare Position nimmt Joseph Beuys in Deutschland ein. In radikaler Weise erweiterte er den tradierten Kunstbegriff mit der Proklamation der „Sozialen Plastik“, die besagt, dass jeder Mensch durch kreatives Handeln am sozialen Gesamtorganismus mitgestaltend tätig ist. „Jeder Mensch ist ein Künstler!“ Diese Universalisierung des Kunstbegriffs öffnete für Beuys auch das Feld des politischen Engagements, in dem er speziell die Fragen der militärischen Bedrohung der Welt und die globale ökologische Krise zu seinen Themen machte. In seinen Performances verwendete er oftmals die Materialien Filz, Kupfer und Fett, um einen biographischen Bezug zu seinen traumatisierenden Erfahrungen am Ende des Weltkrieges herzustellen. Ebenso benutzte er schamanistische Rituale und andere religiöse Elemente als Bezugsrahmen seiner Handlungen. So radikal wie keine andere Künstlerin hat die 1946 in Jugoslawien geborene Marina Abramovic ihren Körper zum Medium gemacht. Erstmals bezog sie in der Performance „Rhythm 10“ aus dem Jahr 1973 die Verletzung ihres Körpers konzeptuell mit ein. Sie zeigte Schmerz und wollte gesehen werden, sie peitschte sich auf den Rücken wie eine Flagellantin, entblößte ihren Leib und forderte das Publikum auf, ihn mit Schere oder Skalpell zu traktieren. Es folgten in den folgenden Jahrzehnten unzählige Performances, die meist von einem interaktiven Moment mit dem Publikum bestimmt waren oder zumindest auf dessen möglichst ungefilterte emotionale Implikation ausgerichtet waren. Abramovic ist ihrer favorisierten Kunstrichtung treu geblieben, auch wenn sie jetzt überraschend anders agiert. Im Sommer 2014 widmete sie sich in einer Londoner Galerie der Performance „512 Hours“. Über drei Monate hinweg öffnete sie jeden Morgen die Türen der von Kunst entleerten Galerie

und begrüßte den ganzen Tag lang die Besucher/-innen mit der Zusicherung „Ich bin für sie da. Ich bin für sie verfügbar.“ Die Leute konnten mit Geräusch abwehrenden Kopfhörern je nach ihrem eigenen Rhythmus den vollkommen entleerten musealen Raum in Stille für sich in Anspruch nehmen und sich – radikal entschleunigt – auf sich selbst einlassen. Über Hunderttausend sind teilweise stundenlang angestanden, um einmal in das stumme Nichts dieser Kunst einzutreten. Zeitgeistig? Ein spiritueller Turn der sonst so exhibitionistischen Performerin von Weltrang? In jedem Fall geht es in den Kunst-Performances nicht um Ziele, die erreicht und festgehalten werden müssen, sondern um ergebnisoffene Prozesse. Was für die Kirchendiskussion daraus zu lernen ist, wird später noch zu erwähnen sein.

Mit Dada, Fluxus und Performance-Art wurden in diesem Abschnitt drei Positionen etwas ausführlicher vorgestellt, um die sonst nur vage prognostizierten Verflüssigungstendenzen der klassischen Moderne plastischer und nachvollziehbarer vor Augen zu haben. Ausgehend davon kann nun ein Schritt in die Gegenwartskunst getan werden, der später als Grundlage für einen vergleichenden Diskurs in der Frage der Bewertung von Verflüssigungsphänomenen im kirchlichen Selbstverständnis dienen könnte.

2. Flüchtigkeit – ein zentrales Charakteristikum zeitgenössischer Kunst

Der Umfang und die Diversität zeitgenössischer Kunstproduktion und Kunstdiskussion führen alle Klassifizierungen und bemühten Zuordnungen unterschiedlichster Strömungen immer wieder ad absurdum. Um trotzdem einen zugegeben subjektiven, aber verantwortbaren Blick auf das komplexe Phänomen der zeitgenössischen Kunst zu werfen, gehe ich von drei Ausstellungen aus, die ich im Sommer 2014 selbst besuchen konnte. Sie dienen in der folgenden Darstellung als Belege.

Beleg Nr. 1: Mit „Chat Jet (Part 1) – Malerei jenseits ihres Mediums“ und „Chat Jet (Part 2) – Skulptur in Reflexion“⁹ bot das Grazer Künstlerhaus zwei höchst spannende Ausstellungen. Beide Kunstgattungen wurden mit Arbeiten junger und bereits renommierter Künstler/-innen auf ihre Gegenwartstauglichkeit hin befragt und boten ein extrem hohes Maß an Flüchtigkeit und Auflösung traditioneller Selbstverständnisse. Alltägliche (Konsum-)Objekte, Film, Video und digitales Quell-Material werden ganz selbstverständlich in Malerei und Skulptur integriert, so dass deren formale Rahmen erneut überschritten wurden. Ein schier unendliches Repertoire an Materialien, Formen, inhaltlichen Bezügen auf

⁹ Halle für Kunst & Medien, Burgring 2, Graz, Austria, 06.06. – 14.08.2014.

schon vorhandene (Kunst-)Geschichten und andere Verweise kommen zum Einsatz. Exemplarisch für die Flüchtigkeit vieler Positionen in dieser Schau beschreibe ich die Arbeit von Andrea Winkler. Die deutsche Künstlerin verwandelte einen Teil des Raumes in eine komplexe dreidimensionale Collage. Sie verwendete in ihrer fast beiläufig anmutenden Intervention verschiedene Versatzstücke aus der Alltagswelt, so z. B. Personenleitsysteme, wie sie aus den Abfertigungshallen der Flughäfen bekannt sind, Farbbänder, Ketten, Karabiner und anderes, um dem Raum eine bestimmte psychologische Qualität zu geben. Dem Betrachter bot sich ein eigenartiges, emotional kühl temperiertes Zwischenstadium eines Geschehens dar, eine „unaufgeräumte“ Momentaufnahme, die ein Vorher und Nachher imaginieren lässt. Andrea Winkler verunklärt das Verhältnis des betrachtenden Subjektes gegenüber dem Kunstwerk und evoziert gerade dadurch eine Fülle von möglichen Ereignissen, die sich aufgrund der eingesetzten Objekte assoziativ aufdrängen. Das scheinbar Beiläufige, cool Improvisierte und zugleich genau Kalkulierte dieses Werkes ist Teil einer künstlerischen Strategie, in der Flüchtigkeit und Liquidität eine zentrale Rolle spielen.

Beleg Nr. 2: Erwin Wurm, einer der bedeutendsten Künstler der Gegenwart, präsentierte in einer kleinen, aber höchst ambitionierten Werkschau¹⁰ als Hauptattraktion ein aus der Proportion geratenes fettes Haus („Fat House“). Im Inneren des Hauses, das groß genug ist, um es betreten zu können, kommt das Objekt in einem Animationsvideo selbst zu Wort. Es plappert munter vor sich hin und philosophiert über die Schnittstellen von Kunst und Alltagswirklichkeit, hinterfragt seine eigene Identität und problematisiert allgemein die Autorenschaft von Kunst. Die Tatsache, dass es zu fett geraten sei, macht es scheinbar schon zum Kunstwerk, entfremdet in einer Umgebung, die ein anderes ästhetisches Ideal vor sich hat. Das gesprächige Haus verführt das Publikum in einen scheinbar naiven, vordergründig leicht verständlichen Pseudodiskurs. Tatsächlich ist diese Arbeit Wurms ein raffiniertes Ding, ein leichtfüßiger Spaziergang durch die hart umfochtenen Schauplätze der Moderne, eine satirische Relecture der Avantgarde. Die Spielwiese der Kunst ist raffinierter und lustiger geworden, um dem Anspruch postmoderner Lebenskultur zu genügen. Auch die neuesten Wurm-Fabrikate in derselben Ausstellung zeigen denselben Zugriff. Nachgebildete Knackwürste in Original- und Übergröße werden auf bedeutungsschweren Sockeln präsentiert. Sie parodieren bekannte Werke aus der Geschichte der Bildhauerei und menschliches Handeln allgemein. Eine Videoarbeit mit dem Titel „Sprich“ zeigt die Fahrt eines Paares mit einem Auto, das sich nicht nur selbstverständlich durch den Verkehr bewegt,

¹⁰ Die Ausstellung fand im Greith-Haus in St. Ulrich in der Südsteiermark im Sommer 2014 statt.

sondern mit einer traumhaften Leichtigkeit und unvermittelt plötzlich auch an einer Fassade hochfährt. Keine große Action, keine Panik, das Paar setzt seinen seichten Dialog über Wirklichkeit und ihr mediales Ausfließen in allen Bereichen fort und steigt schließlich an der vertikalen Hausmauer aus, geht herunter und die Straße entlang. Diese paradoxe Bildgeschichte ist eine gekonnte filmische Reflexion zum Thema Verflüssigungsprozesse in der Wahrnehmung von Wirklichkeit. Sie demonstrieren deren Verzerrung und Verwischung im Gehirn des postmodernen Menschen, der eine unüberschaubare Fülle von Phänomenen, Informationen und Fiktionen, realen Facts und manipulierenden Deutungen trotz begrenzter Rezeptionsfähigkeit zu bewältigen hat.

Beleg Nr. 3: Ich wechsele nun zu einer Ausstellung, die in der Tradition der Moderne am sozialen und politischen Gestaltungsbegriff der 70er Jahre anknüpfte. Kunst schreibt Geschichte, aber nicht nur ihre eigene. Hineinverwoben in die gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen der jeweiligen Zeit ist sie selbst nicht nur kritisch reflektierende, sondern ebenso agierende Autorin derselben Geschichte. „Kunst/Geschichten“ war der Titel dieser Ausstellung¹¹ mit 230 Werken von rund 40 internationalen Künstler/-innen. Die präsentierten „Kunstgeschichten“ boten einen eindrucksvollen Nachweis, dass in vielen Spielarten der Kunst seismographisch das Weltgeschehen in höchstem Maße reflektiert bzw. ein aktiv parteiischer Beobachterstatus eingenommen wird, der über eine reine historische Dokumentation weit hinausreicht. 50 Radierungen von Otto Dix über die Folgen des Ersten Weltkrieges, Anselm Kiefers Arbeiten zur jüngsten deutschen Nachkriegsgeschichte bis herauf zur Wiedervereinigung Deutschlands, Marcel Broodthaers irritierendes Arrangement „Decor: eine Eroberung“ zum Umgang Großbritanniens mit seiner kolonialen Geschichte sowie die konzeptuellen Foto- und Videoarbeiten von Sanja Ivekovic, die sich mit dem Thema der Romavertreibung und der manipulierten Geschichtsdarstellung im Nationalfernsehen des kommunistischen Jugoslawien („Personal Cuts“, 1982) befasst, sind nur eine lose Auswahl aus einer großen Fülle beeindruckender Zeugnisse sensibler Zeitgenossenschaft. Diese eine Ausstellung ist nur ein Indikator, dass die Kunst vom Ausgang der Moderne bis herauf in die Gegenwart ein höchst aktives Potential im Feld der gesellschaftspolitischen Mitgestaltung entwickelt hat. Die sogenannte „sozial oder politisch engagierte Kunst“ hat sich nicht selten bis zur Auflösung des spezifischen Status als Kunst ins konkrete Handeln hinein „verflüssigt“. Ökologische Fragestellungen, Fragen der Menschenrechte in einer vollkommen globalisierten Welt, Kritik der nach wie vor ausstehenden Gleichbehandlung der Geschlechter, Ermöglichung von basisorientierten Partizipationsformen am politischen Geschehen, Beiträge

¹¹ Kunst/Geschichten Art/Histories, Museum der Moderne Salzburg und Rupertinum, Juli/August 2014.

zu Stadtteilentwicklungsprozessen und vieles mehr leistet zeitgenössische Kunst seit Jahrzehnten. Zeitgenössische Kunst entdeckt den öffentlichen Raum als einen wesentlichen Interventionsraum, in dem der gesellschaftliche Diskurs mit viel größerer Effektivität zu führen ist als im abgeschlossenen Kunstbetrieb der Galerien und Museen. Kunst stimuliert mit ihrer öffentlichen Präsenz einen Diskurs über Werte und Leitbilder heutiger Gesellschaft und leistet diversitätssensibel einen unschätzbaren Beitrag zur Visionsarbeit für eine tolerante, menschenwürdige Zukunft der Gesamtgesellschaft.

Das Potential von zeitgenössischer Kunst ist mit dieser kurzen Skizze anhand von drei Belegen natürlich nur angedeutet und in seiner Bedeutung bei weitem nicht ausgelotet. Aber es ist zumindest eine kleine fragmentarische Basis gelegt, von der aus nun einige Impulse für die Kirche abgeleitet werden können.

3. Kirchliche Lernprozesse in einer Kultur der Diskontinuität

Die zeitgenössische Kunstproduktion wurde vom Anfang der Moderne bis herauf in die Gegenwart von vielen besorgten Vertretern der Kirche als ein gefährlicher Prozess, wenn schon nicht der Auflösung, so doch der Gefährdung von Grundwerten und als Destabilisierung gesellschaftlicher Fundamente (miss-)verstanden. Auch wenn ich diese pauschale Abwertung der Moderne nicht teile, liegt es mir ebenso fern, einer naiven Euphorie der Diskontinuität das Wort zu reden. Mit Sicherheit braucht es in unserer Gesellschaft eine gesunde Balance der Wertschätzung beständiger Grundwerte (Basisübereinkünfte) und einer Dynamik der Veränderung bzw. des Fortschritts. Die Warnung des Kulturphilosophen Peter Sloterdijk ist ernst zu nehmen, der die Errungenschaften der Moderne einer kritischen Befragung unterzieht. Er fragt, was denn von der ideologisierten Freiheit und der Statusaufgabe, die für die Moderne so programmatisch war, geblieben sei.¹² Es geht also weder um eine Fetischierung des Neuen noch um eine solche des Tradierten. Nach dieser Klarstellung versuche

¹² Peter Sloterdijk erzählt in seinem jüngst erschienenen Großessay „Die schrecklichen Kinder der Neuzeit“ (Berlin 2014) von der Selbstauflösung der Moderne, die alle Kontinuitäten verweigert. Es interessiert ihn weniger das Selbstverständnis der Moderne, wie es mein cursorischer Überblick nachzuvollziehen versucht hat, sondern die unbewusste Dynamik der Moderne, ihr heilloses Zerfransen und Verfließen. Die Mechanik der Diskontinuität, die eklatante Unfähigkeit der Modernen, sich als Gründende und Beständige zu reproduzieren, das macht Sloterdijk Angst. Es bleibt die „Filiation“ aus, weil es kein Erbe geben darf. Anstelle dessen wird der mutwillige und voraussetzungslose Anfang proklamiert, der Sturz in die Zeit, weil es keine Geschichte geben darf. Vgl. Die Rezension des Buches von Thomas E. Schmidt, in: Die Zeit, 18. Juni 2014, 47.

ich im Folgenden einige Thesen für eine positive Ertragssicherung aus den zuvor angestellten Beobachtungen zu entwickeln.

3.1. Verflüssigung ist eine Grundbedingung für Lebendigkeit

Der kursorische Blick auf die Moderne hat gezeigt, dass eine radikale Selbst-Infragestellung zum eigentlichen Entwicklungsfaktor von Kunst geworden ist und keineswegs zu deren finalen Liquidierung geführt hat. Beobachtete Verflüssigungsimpulse im Selbstverständnis von Kunst haben sich als notwendiger Ausgleich gegenüber systembedingten Erstarrungen erwiesen. Übertragen auf ein kirchliches Selbstverständnis könnte dies bedeuten, dass aktuell zu beobachtende Verflüssigungstendenzen auch einen Beitrag zu größerer Lebendigkeit darstellen können. Verflüssigung bedeutet ein Plus an Beweglichkeit und Formbarkeit, ein Plus an situationsgerechter Einstellung auf gesellschaftliche Veränderungen und ein Plus an Präsenz an Orten, die vom Evangelium her ein Anliegen der Kirche sein müssen. Wenn Kirche den Mut aufbringt, Herrschaftsgesten der Vergangenheit, überkommene Statussymbole und viele andere erstarrte Formen in Frage zu stellen und auch sterben zu lassen, wird sie sich im gesellschaftlichen Diskurs neu einbringen und damit ihrer Sendung nachkommen können. Vielleicht lässt sich für diesen nicht immer schmerzfreien Prozess der Selbstreinigung auch aus den dadaistischen Grundimpulsen etwas lernen. Ideologiegefährdete Systeme aller Art müssen permanent einer *Katharsis* unterzogen werden. Wenn sie es selbst nicht schaffen, weil die Erstarrung bereits fortgeschritten ist, so muss dies von außen geschehen – im Extremfall auch durch Spott und aggressive Konfrontation. Wie wir aus einigen Epochen der Geschichte wissen, können auch in der Kirche geschlossene und lebensfeindliche Systeme entstehen, die sich repressiv und aggressiv gegen jene richten, deren Weltanschauungen und Lebensweise nicht mit den dort propagierten „kirchlichen“ Vorstellungen übereinstimmen.

3.2. Geist und Kreativität haben Vorrang vor Verwaltung

Über das „Geistige in der Kunst“, über das Transzendente und Erhabene in der Gegenwartskunst ist viel gearbeitet worden und einschlägige Ausstellungen haben beeindruckende Zeugnisse zusammengetragen. Ich meine mit dieser zweiten These jedoch nicht den Vorrang des Spirituellen und Mystischen vor dem scheinbar nur „Säkularen“. Diese Falle einer Abwertung tut sich rasch auf, auch wenn die Spurensuche nach dem Geistigen in der Kunst – oft mit dem Religiösen gleichgesetzt – seine Berechtigung (gehabt) hat. Ich meine mit Vorrang für Geist und Kreativität, dass dem Organischen und Lebendigen, dem vorerst Unklassifizierbaren und Unkontrollierbaren mehr Bedeutung beigemessen

sen werden muss. Verwaltung, auch kirchliche Verwaltung, und Management sind eindeutig nachrangig. Innovativ und kreativ ist der Geist. Die Paradigmen des Machens können den Geist töten. Ebenso um ein Mehr an Geist geht es Kunst und Kirche im gemeinsamen Kampf gegen eine blind materialistische und konsumorientierte Verflachung des Lebens. Kunst und Kirche sollten sich dabei in ihrem prophetischen Auftrag unterstützen – gerade angesichts der Tatsache, dass die dominanten Gestaltungsfaktoren des Lebens in unserer globalisierten Welt andere Namen haben.¹³ Was hat die Kirche dieser Entwicklung entgegenzuhalten? Mit Hilfe des Geistes, der weht, wo er will, lässt sich zumindest eine Perspektive gewinnen. Der kreative und innovative Geist hat in jedem Fall Vorrang vor dem auf Quantität ausgerichteten Bemessen religiöser und kirchlicher Erfolgsindikatoren. Er widersetzt sich auch dem Zugriff der pastoralen Bürokratie, in deren Fängen das Ursprüngliche des Evangeliums, die befreiende Begegnung zwischen Gott und Mensch, relativ rasch erstickt wird. Der Geist macht lebendig. Er steht für den Einbruch des Neuen und menschlich Nicht-Machbaren. Dem Geist Vorrang geben, bedeutet eine höhere Sensibilität für Gottes Präsenz und Wirken im *Jetzt* einer bestimmten gesellschaftlichen Ausgangslage zu entwickeln. Die Gegenwart ist Gottes Anruf – inklusive aller Störungen und irritierenden Strömungen. Das *Jetzt* ist der Moment Gottes. Der Heilige Geist äußert sich eben auch im sogenannten Zeitgeist – ohne diesen unreflektiert verherrlichen zu wollen. Beiden Inspirationsquellen, dem Geist Gottes und dem Geist der jeweiligen Zeit, ist mehr zuzutrauen als es eine ängstliche und von apokalyptischen Schreckensbildern geleitete Zeitdiagnostik oftmals nahelegt.

3.3. Größtmögliche Individualität fördern

Die Moderne hat am deutlichsten den Auftrag von Kunst, nämlich eine Alternative zum Status quo zu entwerfen, bewusst gemacht. Initiativ und auslösend

¹³ Josef Beuys postulierte in einem Vortrag über „Materialismus und Moderne Kunst“ (20.01.1985 in Rorschach/Schweiz) die Notwendigkeit einer geistigen Weiterentwicklung hin zu einem anthropologischen Bewusstsein und zu einem anthropologischen Kreativitätsbegriff. Sonst bleibt die Kunst „abgedrängt in eine Nischenexistenz. Sie hat keinerlei Bedeutung für die großen Tagesfragen, vor die die Menschheit gestellt ist. Die Kunst wird ebenfalls wie der Kreativitätsbegriff zur Dekoration der Systeme benutzt, um in der Welt der privat kapitalistischen Wirtschaftsweise von Seiten dieses Systems und deren Machthaber sagen zu können: Da schaut einmal wie frei wir sind! Die Künstler können machen, was sie wollen! [...] Man lässt ihnen Narrenfreiheit, aber dann sind natürlich diese Künstler auch Narren. Man lässt ihnen eine Spielwiese, wo sie sich austoben dürfen, um keinen Einfluss nehmen zu können auf das Geschehen etwa des unmittelbar nächsten Bereiches, den der Mensch als der Souverän einer Menschengemeinschaft vorfindet als sein zu gestaltendes Feld.“

waren dabei immer individuelle Positionen. Das Individuum, das seine Freiheit wahrnimmt und zum schöpferischen Handeln kommt, entwickelt einen Gegenentwurf zur geltenden Normästhetik und stört damit den Betrieb der bereits etablierten Kultur. Dieser Widerpart des Individuums im Gegenüber zur Gruppe oder Masse ist ein wesentlicher Ausweis des Neuen. Er bildet die Grundlage für einen möglichen Fortschritt. Wie wir aus der Schul- und Bildungsdebatte wissen, braucht es für die Bewältigung der Fragen der Zukunft höchstmögliche Individualität und – abgeleitet davon – auch im kirchlichen Bereich Lern- und Lehrwerkstätten des Quer-Fragens und Quer-Denkens. Die wesentlichen Veränderungsimpulse und neuen Handlungsoptionen gehen nicht vom institutionalisierten Kunst- oder Kirchenbetrieb aus. Es ist meist das Engagement des einzelnen Künstlers/der einzelnen Künstlerin, im religiösen Kontext würde man sagen, das gelebte *Zeugnis* des/der einzelnen Gläubigen oder einer quantitativ gesehen kleinen Gruppe, die eine Alternative zu einem ungenügenden Zustand der gegenwärtigen Gesellschaft entwickelt. Dieses authentische Zeugnis des/der Einzelnen wird in der multioptionalen Gesellschaft immer wichtiger. Für das freiheitsbewusste Subjekt stellt es die einzige Möglichkeit dar, sich auf einen persönlichen Prozess von Umkehr und Erneuerung einzulassen. Dieses Zeugnis darf jedoch nicht mit einem kurzfristigen Ertrag spekulieren. Es entfaltet seine Wirkung, wenn es möglichst frei von jedem Kalkül der Effektivität, d. h. absichtslos von Person zu Person in einem Raum der Freiheit vorkommt.

3.4. Interventionen in den öffentlichen Raum hinein wagen

Ausgehend vom Begriff der „sozialen Plastik“, wie ihn Josef Beuys entwickelt hat, kann sich Kirche als wesentlicher Bestandteil des komplexen sozialen Organismus verstehen, den wir gemeinhin Gesellschaft nennen. In dieser großen „sozialen Skulptur“ ist Kirche ein aktiv mitgestaltender Faktor, aber auch ein Störfall, eine Alternative und Provokation, eine Energiequelle und ein Filter, ein Modellfall und ein unsichtbares Ferment zugleich. Mit dem Impetus des politischen Kunstwerks, wie es in den 70er Jahren entwickelt wurde, wird auch deutlich, dass Kirche ihre Bestimmung nicht für ihren Selbsterhalt und ihre Eigenversorgung hat, sondern ihre Sendung in das Politische, das Allgemeine und Öffentliche hineinreichen muss. Was die soziale Plastik Kirche selbst betrifft, ist für die Zukunft entscheidend, ob sich jede/-r Einzelne als eine Mitwirkende/ein Mitwirkender und wesentlicher Bestandteil des organischen Ganzen begreift. Kirche-Sein ist ein geistvoller, kreativer und sozialer Gestaltungsvorgang. Nicht entweder Verflüssigung des Selbstverständnisses oder Widerständigkeit innerhalb einer offenen Gesellschaft lautet die Alternative, sondern beides zugleich ist unabdingbar notwendig. Eine tatsächliche *Verflüssigung kirchlicher Präsenz* hinein in den öffentlichen Kommunikationsraum – möglichst empathisch und

sympathisch – ist die Voraussetzung, damit Kirche ihrem Gesamtauftrag treu sein kann. Die biblischen Metaphern für diese dialektische Position sind Licht, Stadt auf dem Berg, Salz und Samenkorn. Die Kirche ist in der Diktion des Johannesevangeliums nicht *von der Welt*, aber *in der Welt* und *für die Welt* da! In jedem Fall geht es in der Nachfolge Jesu um eine tatsächlich gelebte Hingabe innerhalb des sozialen und gesellschaftlichen Gesamtorganismus und nicht um die Etablierung und den Erhalt kirchlicher Sonderwelten.

3.5. Solidarität ist die Grundlage kirchlicher Zukunftsarbeit

Kunst schafft trotz ihrer Diversität in den ästhetischen Konzepten und ihrer unzählbaren Widersprüchlichkeit meist eine Sensibilisierung für jene Menschen, die aus dem gesellschaftlichen System hinausgedrängt werden bzw. schon zur Gruppe der Wohlstandsverlierer und in irgendeiner Weise Marginalisierten gehören. Lokal und global gibt es ähnliche Phänomene der Exklusion. Kunst verschärft grundsätzlich die soziale Aufmerksamkeit, die zu einem sozialen Engagement drängt. Die Kirche hat eine ähnliche Grundhaltung gegenüber Menschen am Rande, wenn sie den Auftrag des Evangeliums ernst nimmt. Es bleibt für die Glaubwürdigkeit und das prophetische Zeugnis der Kirche die zentrale Frage, ob sie der Logik der nahezu totalitären Ökonomisierung aller Lebensbereiche etwas entgegenhalten kann. Mehr Großherzigkeit und Mitleid gegenüber den Menschen in materieller und geistiger Armut sowie mehr Mühe um die Aufklärung und Beseitigung der strukturellen Ursachen zunehmender Ungerechtigkeit gehören zum diakonalen Grundauftrag von Kirche. 1980 hat das Lenbachhaus in München die Installation „Zeige deine Wunde“ von Josef Beuys angekauft – bestehend aus zwei metallenen Spitalsbetten und zwei Werkzeugen, die zum Entrinden von Baumstämmen verwendet werden sowie einer Tafel mit der titelgebenden Botschaft. Dieses Kunstwerk hat unglaubliche Kontroversen ausgelöst, nicht zuletzt auch deshalb, weil es den Finger auf eine Wunde der Gesellschaft gelegt hat. In den Jahrzehnten des wirtschaftlichen Erfolgs und den damit zusammenhängenden Phantasien der totalen Machbarkeit des menschlichen Glücks kommt es notgedrungenerweise zur Verdrängung all dessen, was an menschliches Versagen oder Scheitern erinnert. „Zeige Deine Wunde!“ – die Aufforderung hat nichts an Aktualität eingebüßt. Mit Sicherheit ist es notwendig, im gesellschaftlichen und kirchlichen Kontext die Bedeutung der *Verwundbarkeit* wiederzuentdecken. Verwundbar zu sein und Schwäche zeigen zu können, sind die eigentlichen Qualitäten des Menschseins. Wer die Perfektion sucht und daraus ein Leitbild kirchlichen Handelns entwirft, gerät in Gefahr, den Menschen mit seinen seelischen Verletzungen, mit seinen Defiziten und seiner Müdigkeit nicht ernst zu nehmen. Nicht Perfektion ist das Leitbild des Evangeliums, sondern Barmherzigkeit. Sie verhilft zur Wahrneh-

mung der Brüche in den Biographien der Menschen und kann zur Heilung des ganzen Menschen beitragen. Barmherzigkeit ist die einzige geistliche Kategorie, die ganz dem Wesen Gottes entspricht.

Mit diesen Thesen ist nur skizzenhaft das Terrain möglicher Lernprozesse in der Schule der Moderne und der zeitgenössischen Kunst angedeutet. Vieles bleibt eine Andeutung, Einiges jedoch könnte vielleicht beitragen, die Angst vor Veränderungen zu nehmen und angesichts von Verflüssigungstendenzen in der aktuellen Kirchendiskussion dem Vertrauen mehr Raum zu geben. Das Lebendige, das von Gott inspiriert ist, wird sich erweisen und seine Form finden. Die dialektische Spannung von Selbstaufgabe (Liquidierung) und einer gleichzeitig unter neuen Voraussetzungen möglichen Selbstfindung bleibt bestehen und erweist sich letztlich als ein fruchtbarer Prozess.

MMag. Hermann Glettler
Kernstockgasse 9
A-8020 Graz
Fon: +43 (0)676 8742 6201
Fax: +43 (0)316 711918 5
E-Mail: hermann.glettler(at)graz-seckau(dot)at