

uns beim Anbruch einer fortschreitenden Entwicklung aneignen sollten und womit wir nun *über* diesem Werdeprozeß stünden, sondern ist eine Kette von Aufgaben, von unvorhergesehenen „geheimnisvollen“ (im Sinn Daniels) Ereignissen; sie ist hartes, aber kräftiges Brot für jede Generation, für die unvoraussehbare, aber staunenswerte Aufrichtung der erneuerten Menschheit. Das Wahre steht am Ende; jede Generation geht auf ihr eigenes Ende zu, muß sich das Ende schaffen. Auch jeder Mensch, Du und Ich, wir alle.

Das Problem des Menschenbildes in der modernen Kunst

Herbert Schade SJ, München

„Zeige mir den Menschen in dir,
und ich will dir meinen Gott zeigen.“

Theophilus von Antiochien

Es gibt wohl kaum ein Wort, das in der Geistesgeschichte der Gegenwart so strapaziert wird, wie die Vokabel „Mensch“. Der Mensch ist nicht nur Inhalt und Ziel einer modernen Wissenschaft, nämlich der Anthropologie, die weithin die alte Philosophie und Theologie zu ersetzen beginnt, der Mensch bildet auch das Motiv der Sozialarbeit und Politik. „Der Mensch ist das Maß aller Dinge“, erklärte der Außenminister Walter Scheel bei seiner Antrittsrede vor der Vollversammlung der UNO in New York. „Der Mensch. Maß unserer Politik“, verkündete die Devise des Parteitags der CSU in München. „Die Kirche muß Menschlichkeit mitplanen“ forderte man auf einer Kirchenbautagung der Katholischen Akademie in Bayern. Selbst die Kunstgeschichte gehört nicht sich allein, sagte Pinder: „Sie dient der Kunde vom Menschen.“ Gerade in der Geschichte der modernen Kunst aber beobachtet man einen beunruhigenden Vorgang: Das Menschenbild geht verloren. Meier-Graefe wußte es: „Bei dem Namen Picasso wird der Historiker der Zukunft, der die sonderbaren Bedürfnisse einer vergangenen Menschheit zu betrachten hat, stille halten und feststellen: Hier hörte es auf . . .“¹. Andere haben die zerstörenden Kräfte schon bei Manet und

¹ J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (Nach der dritten Auflage von 1924 neu herausgegeben von Benno Reifenberg und Annemarie Meier-Graef-Broch), München 1966, Bd. II, 674. – Vielleicht darf man hier ergänzen, was Hubert

Munch beobachtet. Im Kubismus und im Futurismus scheinen diese geheimnisvollen Gewalten übermächtig. Raum und Zeit, selbst das Material und die Sachen werden zum Formprinzip des menschlichen Organismus. Die Gestalt des Menschen zerbricht. „Mit den allerersten Früchten seiner Schaffensbahn gelangt der Mensch der Neuzeit zur Verneinung seines Bildes“ (N. Berdjajew).

Es ist einem nicht ganz wohl bei soviel „Menschlichkeit“ und dieser intensiven Sorge um das „Menschenbild“, denn jene Konstanten, die das Wesen des Menschen ausmachen, müssen nicht immer dargestellt werden, um die Humanität einer Gesellschaft zu bezeugen. Äußere Not in den Kulturen der Frühzeit ließ es kaum zu, eine anthropomorphe Plastik zu bilden. Religionen wie das Judentum und der Islam verbieten die Darstellung Gottes und vernachlässigen damit auch das Menschenbild. Nomadenkulturen bevorzugen gleichfalls das Ornament und bringen kaum eine bedeutende Kunst der menschlichen Gestalt hervor. Es wäre fragwürdig, vom Fehlen des Menschenbildes in der Kunst auf die Unmenschlichkeit eines Zeitalters oder einer Gesellschaft zu schließen. Dazu kennen wir in der Geschichte große geistige Bewegungen, wie den Nationalsozialismus und den Stalinismus, die ein humanistisches oder klassizistisches Menschenbild kultivierten und zugleich unmenschliche Vorgänge verursacht haben. Gerade der Gedanke an die NS-Kunst und den in der Stalin-Ära dogmatisch übersteigerten „Sozialistischen Realismus“ gibt zur Befürchtung Anlaß, daß nicht das Zerbrechen des Menschenbildes in der modernen Kunst, sondern die dirigistische Beschwörung des Bildes vom Menschen die geistige Katastrophe einleitet.

Es ist deshalb angebracht, der Problematik des Menschenbildes in der modernen Kunst eine eigene Betrachtung zu widmen.

I. Der Mensch und sein Bild: Die letzte Instanz

Seitdem die moderne Wissenschaft die Überzeugung zu verbreiten suchte, daß die Welt außerhalb des Menschen nicht von personalen Geistern, also von Gott, Göttern oder Engeln besetzt sei, sondern eine „geistlose Objektivität“ (Hegel, Aesth. I, 123) darstellt, war der Mensch die letzte Instanz

Schrade in „*Der verborgene Gott*“ – *Gottesbild und Gottesvorstellung in Israel und im Alten Orient* (Stuttgart) 1949 geschrieben hat: „In den letzten Jahren ist auffällig viel vom Menschenbild des Abendlandes die Rede. Es sieht fast so aus, als ob ‚Menschenbild‘ ein Modebegriff zu werden droht. Der Verfasser ist davon durchdrungen, daß man das Menschenbild nicht ohne die jeweils herrschende Gottesvorstellung begreifen kann, gerade auch in den Zeiten, die Gott für undarstellbar erklären. Es zeigt sich dann nämlich am Menschenbild, daß es kein Gottesbild gibt. Je und je erhellen sich Wesen und Schicksal des Menschenbildes erst an der Gottesvorstellung, werde sie nun Bild oder werde sie es nicht“ (S. 8).

aller geistigen Unternehmungen. Der Mensch erhielt durch diese Art der Vorstellung eine einsame Größe. Als Person und als Gesellschaft wurde er zum Maß aller Dinge. Die Welt aber wurde leer. Sie war nicht mehr von Geistern und Göttern, Engeln und Dämonen bevölkert. Sie wurde zu einem ungeheuren Energiereservoir, das man ausnutzen konnte, und zu einem gewaltigen Projektionsschirm, d. h. zu einem Spiegel, in den der Mensch seine geistigen Vorgänge hineinverlegte. In diesem Spiegel, in der Materie und in den Objekten sah er sich selbst. Er konnte die Objekte psychisieren, ihnen Seele und Geist zuerkennen; aber dieser Geist in den Sachen besaß kein vom Menschen unabhängiges Leben. Er war nicht selbstständig, sondern blieb eine Projektion des Menschen.

Die künstlerische Seite dieser Prozesse ist allgemein bekannt. Die Figuren beginnen sich bei Ausgang des 18. Jahrhunderts vom Bildgrund zu lösen. Die Gestalten Gojas, so erklärte Theodor Hetzer, stehen beziehungslos vor dem Nichts. Der Marat von David ist wie durch ein Fallbeil von dem Hintergrund getrennt. Der „Mönch am Meer“ von C. D. Friedrich versinkt vor dem unbegrenzten Naturraum. Diese Kunst des Klassizismus, der Romantik und des Realismus entdeckte große Qualitäten im Bild des Menschen. Das Porträt dieser Zeit kultivierte das Individuelle, das unverwechselbare Profil des einzelnen. Das Gruppenbild – man denke etwa an das Atelier von G. Courbet – zeigt den Selbstwert der Gesellschaft, ohne die hieratischen oder absolutistischen Ordnungsschemata der Vergangenheit zu gebrauchen. Der künstlerische Eigenwert der menschlichen Figur wird durch den Einbau des klassischen Kontrapostes, der Gegenstellung von Spielbein und Standbein, etwa bei der „Quelle“ von Ingres, herausgehoben. Bei aller Anerkennung des „interesselosen Wohlgefallens“, den derartige Anleihen aus der Kunst der Antike hervorrufen – das Menschenbild ist durch diese ästhetischen Stützkorsette nicht zu begründen. Je mehr der ästhetische und existentielle Eigenwert des Menschen festgehalten wurde, um so mehr brachen nicht-menschliche Kräfte in dieses Gefüge ein. Menschenbild und Personalität wurden extrem kultiviert. Die Identität, die Übereinstimmung des Menschen mit sich selbst, wurde gefordert. Aber der Mensch kann aus sich allein weder ontologisch noch psychologisch noch vor allem ästhetisch mit sich selbst identisch sein. Er ist nicht nur er selbst, sondern er ist wesentlich Verweis, d. h. eine Realität, die auf etwas anderes hindeutet. Deshalb gab es in der Kunstgeschichte der Alten keine Problematik des *Menschenbildes*, sondern es ging vorwiegend um die Definition des *Menschen als Bild*. Als deshalb Eduard Munch im Jahre 1893 unter das Bild eines von der Angst bewegten Menschen die Worte setzte: „Ich höre das große Geschrei durch die Natur“, war die Konzeption des humanistischen Menschenbildes tödlich getroffen. Die Welt war nicht mehr leer.

Es gab einen Anruf aus den Tiefen des Raumes und ein Wort in der Welt, das größer war als der Mensch. Die „Mächte“ (E. Munch) über und in ihm, nicht der Mensch, bildeten das bevorzugte Thema der Kunst des 20. Jahrhunderts.

II. Der Begriff vom Menschen und „der Mann ohne Eigenschaften“

Diejenigen, denen das Wort vom Menschen als der Weisheit letzter Schluß so leicht über die Lippen geht, sollten bedenken, daß man unter dem Begriff „Mensch“ sehr verschiedene und oft gegensätzliche Wirklichkeiten verstanden hat. Für den griechischen Philosophen Heraklit war der Mensch ein „Tempel, in dem der Logos (= das Wort) wohnt“. Descartes definierte ihn als „Maschine, die vom Engel gelenkt ist“. Feuerbach konnte sagen, der Mensch ist das, „was er ißt“. Marx gebraucht das Wort vom „Werkzeug erzeugenden Tier“. Darwin sprach vom „kranken Tier“. Spinoza wußte um die „absolute Notwendigkeit“, unter der jeder Mensch steht, während Sartre ihm eine „absolute Freiheit“ zuerkannte². Sicher muß man jede dieser Definitionen im Sinne der erwähnten Autoren weiterhin differenzieren und tiefer zu verstehen suchen; aber bei allem Wohlwollen bleiben elementare Unterschiede in der Auffassung des Menschen bestehen. Dieses wird sofort deutlich, wenn man die entsetzlichen Folgen bedenkt, die eine Definition des Menschen von der Rasse her verursacht hat. Jeder weiß, daß diese „humanistische Ideologie“ nicht vor dem Mord an Millionen „rassisch unwerten“ und „lebensunwerten“ Menschen zurückschreckte. Wer wollte übersehen, daß die Ideologie der „einen Klasse“ sich nicht vor Massenmorden an Bauern und Andersdenkenden scheute. Man sollte also aus dem Wort „Mensch“ kein Klischee für ein wie immer geartetes „humanitäres Aroma“ machen, das die verbindliche Einsicht und das Bekenntnis zu unterscheidbaren Qualifikationen ersetzt. Mit Recht konnte Petra Kipphoff dieses „Oh Mensch-Pathos“ (Die Zeit, 18. 5. 1973) im sozialistischen Realismus apostrophieren. Man sollte nur eingestehen, daß dieses Palliativ nicht auf die Ideologen des Ostens beschränkt ist. Auch im Westen begleitet dieses „Oh Mensch-Pathos“ nahezu jeden Kongreß. Über die Einschränkung des Christlichen auf diesen amorphen Humanismus und seine Klischees bis in die katholische Theologie hinein hat Papst Paul VI. in seiner Weihnachtsansprache 1973 eindringlich gesprochen.

Ohne die Nivellierung des Begriffes weiter zu verfolgen, sei angemerkt, daß der klischeeartige Gebrauch der Vokabel Mensch in der bildenden

² O. Marquard, *Anthropologie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Herausgegeben von Joachim Ritter) Darmstadt 1971 (Bd. 1), 362–374.

Kunst durch die leeren Gesichter der Kubisten und Futuristen, durch die schemenartigen Silhouetten Mohlzáhns und die Marionetten von Chirico und Carrà monumentalisiert wurde. Der Mensch zieht als „Mann ohne Eigenschaften“ (Musil) in die Kunst des 20. Jahrhunderts ein. Erst der Mensch als Maske und Marionette erklärt den Einfluß außermenschlicher Kräfte in der Gestalt. Die Deformationen des Expressionismus charakterisieren dabei nur den Anfang des Prozesses. Die Klischierung des Menschenbildes in den Siebdruckdarstellungen von Roy Lichtenstein und den Drucken Andy Warhols intensivieren das Verfahren.

Bevor diese Vorgänge der neuen Interpretationen der menschlichen Darstellung und der Gefährdungen aufgezeigt werden, mag eine kurze Betrachtung über die Auffassung der Vergangenheit vom Bild des Menschen folgen.

III. Der Mensch als Bild und die Gebärdefigur des frühen Mittelalters

Es gibt keine alte Kultur und keine Kunst der Vergangenheit, die den Menschen aus sich selbst begriffen hätte. Erst seit der Französischen Revolution werden die isolierten Figuren und isolierenden Darstellungsverfahren allgemein. Für die biblischen Kulturen und namentlich für das frühe Mittelalter war der Mensch nach dem Bild Gottes geschaffen (Gn 1, 26). Diese Definition des Menschen als Bild erhielt ihre mythologischen und ontologischen Grundlagen in einem Wesen, das man als Komposition von Himmel und Erde verstand. Der „Mann aus Erde“ heißt Adam oder Homo, Humanus, der Irdische. Die griechische Auffassung bevorzugt den Bezug zum Himmel: Anthropos heißt das Wesen, das durch die Anschauung des Himmels wird. Dieses Kompositionsschema bildet auch die Grundlage für eine Umschreibung des Menschen als Kampfplatz der Geister, als Arena von Engeln und Dämonen. Dabei bleibt der Bild- oder Verweischarakter für den Menschen wesentlich.

Ohne diesen theologischen Bezug eigens herauszustellen, hatte Hans Jantzen in seinen Untersuchungen zur Ottonischen Kunst die Bedeutung dieser Definition für den Figurenstil der Frühzeit aufgezeigt: „Die ottonische Figur ... ist Gestalt gewordene Gebärde, ist in ihrem ganzen Wesen nur diesem einzigen Geschehnis verhaftet.“ Die „Gebärdefigur“ des frühen Mittelalters, die durch die kunstwissenschaftlichen Analysen von Hans Jantzen eingehend charakterisiert ist, führt uns in die Mitte der anthropologischen Problematik: Der Mensch selbst ist „Gebärde“, das heißt Hinweis auf etwas anderes. Er ist ein Wesen, dem Bezug zur Natur wird. Dieser Bezug oder Verweis besitzt nicht allein sozialen Charakter. Als Elementarfigur des Kosmos verweist der frühmittelalterliche Mensch

auf den Himmel und deutet in das Licht. Als Träger geschichtlicher Vorgänge verbindet er den Ursprung mit dem Eschaton, dem Ende der Zeiten. Wilhelm Messerer sagt von dem Isaias der Marienkirche in Souillac (um 1130): „Der Prophet und sein ekstatisches Vorweisen sind eins.“ „Das Spruchband selber ist Gestalt gewordener Sinn . . . es bedeutet (ikonographisch) nicht nur Schriften, sondern überhaupt Reden eines Mannes. Doch hier . . . ist es Senkrechte, nicht nur senkrecht im Bild aufgerichtet, sondern Konstituierende des Bildes in ganz direkter Weise“³. Vielleicht darf man sogar sagen, dieser Isaias hält nicht nur ein Spruchband, sondern er hält sich am Spruchband. Die Botschaft oder, wie Messerer schreibt, die „Heilsverkündigung“ konstituiert ihn. So wirken einige Evangelisten der ottonischen Kunst nicht nur wie die Träger der Evangelistensymbole, sondern wie von himmlischen Zeichen getragen und gehalten.

Vergleichbares ließe sich auch vom Blick der Figuren sagen. Die großen Augen der ottonischen Kunst zeigen, daß ihre Gestalten vom Schauen leben. Das gilt auch von dem Goldbildnis der hl. Fides v. Conques. Mit ihren großen Augen demonstriert die Heilige nicht nur ihre Fähigkeit, Blinde zu heilen, von der die Legende spricht, sondern sie dokumentiert auch, daß der Glaube und die Schau Verwandte sind. Man kann diese Aussage geradezu konvertieren: Wer glaubt, der schaut; und wer schaut, der glaubt auch. Der Anthropos, das Wesen, das zu schauen weiß, vermag auch zu glauben. Schauen und Glauben aber begründen ein tragfähiges Wissen.

Ernst Buschor hatte bemerkt, daß bereits die Bronzefiguren des geometrischen Stils in der griechischen Kunst wie am Blick aufgehängt wirken. Der Mensch ist für den Griechen der Schauende, der Seher. Er schaut nicht nur das Licht, er lebt von dem Licht. Durch Licht wird er. Entzieht man dem Menschen diese Primärinformation, seine Lichterkennnis und nimmt man ihm seinen Charakter als Licht, das heißt den Verweis auf eine andere Realität, dann drängt man ihn in das Nurpolitische und eine bloße Gesellschaftsproblematik ab. Man raubt ihm seinen Ursprung, seine Würde und seinen Sinn im eigentlichen Verstand des Wortes: Der Mensch nimmt nicht mehr wahr. Er muß das für wahr halten, was ankommt, was ihm Profit und Macht gibt. Ionesco, ein Dichter, dem man kaum den Vorwurf machen kann, er sei reaktionär, beschreibt diesen elementaren Bezug des Menschen in seinem autobiografischen Werk „Schlamm“. In diesem Fernsehspiel sieht man den alternden Dichter nach einem letzten Motiv suchen. Gedanken stürmen auf ihn ein. Papiere häufen sich und fliehen ihn wie Herbstlaub im

³ Wilhelm Messerer, *Romanische Plastik in Frankreich*, Köln 1964, 22–31, *Der Isaias von Souillac*. – Dazu W. Hess, *Grundfragen der bildenden Kunst*, in: *Die Kunst – Wege zum Verständnis der Kunst*. Freiburg–Basel–Wien 1972, 13–71, bes. 46 f.

Wind. Er sucht nach dem eigentlichen Sinn. Er bemüht sich um seinen Ursprung. Die Umgebung tuschelt und lacht über den kauzig gewordenen Alten. Er geht durch einsame Alleen. Er fällt, steht wieder auf, macht neue Notizen. Über ihm Sonne, Regen und Wind. Unter ihm Erde und Wasser – Schlamm. Schließlich bleibt er im Lehm liegen. Er vermag sich nicht mehr zu erheben. Nur sein Auge öffnet sich wie ein Schoß und wird vom Licht der Sonne getroffen. Das Wasser überwältigt ihn. Noch einmal blitzt der Augenschoß auf und schaut die Sonne; dann geht der Wind über ihn dahin – Schlamm und Licht – der Ursprung hat ihn eingeholt.

Wer vermag es, eine solche mythische Erfahrung, die geradezu die Genesis nacherzählt, zu entmythologisieren? Der Mensch kann nur begriffen werden als die gestaltgewordene Beziehung von Himmel und Erde, die geheimnisvolle Hochzeit von Gott und Welt. Ohne den kosmischen Eros und das Hohelied vermag er als Masseteilchen oder Nummer Wahlurnen zu bedienen und die Apparaturen der Bürokratie in Gang zu halten, seine Würde und sein Wesen hat er verloren.

IV. Das Bildproblem und die moderne Wissenschaft

Fragt man sich, warum dieses Wissen der Alten vom Menschen als Bild des Himmels bis in die zeitgenössische Theologie hinein vernachlässigt werden konnte, so scheint die Auffassung der Welt als bloßes Energiereservoir, das man ausnutzen kann, diese Entwicklung beeinflußt zu haben. „Die Vorstellung einer objektiven Welt, die unabhängig von irgendwelchen beobachtenden Subjektiven in Raum und Zeit gesetzmäßig abläuft“, war das Leitbild der neuzeitlichen Naturwissenschaft (W. Pauli). Diese Überschätzung einer durch eindeutige Kausalketten bestimmten Welt führte zur Vernachlässigung der „geistigen Gestalt“ und der „religiösen Sprache“. „Schon früher habe ich“, sagte Werner Heisenberg, „zu formulieren versucht, daß es sich bei den Bildern und Gleichnissen der Religion um eine Art Sprache handelt, die eine Verständigung ermöglicht über den hinter den Erscheinungen spürbaren Zusammenhang der Welt, ohne den wir keine Ethik und keine Wertskala gewinnen können... Diese Sprache ist der Sprache der Dichtung näher verwandt als jener der auf Präzision ausgerichteten Naturwissenschaft. Daher bedeuten die Wörter beider Sprachen oft etwas Verschiedenes. Der Himmel, von dem in der Bibel die Rede ist, hat wenig zu tun mit jenem Himmel, in den wir Flugzeuge oder Raketen aufsteigen lassen... diese Leitbilder entstammen nicht dem Anschauen der unmittelbar sichtbaren Welt, sondern dem Bereich der dahinterliegenden Strukturen, von dem Platon als dem Reich

der Ideen gesprochen hat, und über dem in der Bibel der Satz steht: Gott ist Geist⁴.

Diese Vernachlässigung der Welt als Gestalt und des Menschen als Bild wurde – wie Leo Scheffczyk zu Recht aufzeigt – bis in die Theologie hinein wirksam⁵. Es sind eine Reihe von modernen philosophischen und theologischen Entwürfen, die diese elementare Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf vernachlässigen oder ablehnen. Schon Jean Paul wußte in seiner „Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, daß kein Gott sei“, um den Zusammenhang von Weltauffassung und Gottesvorstellung. Auch Friedrich Nietzsche ließ den „tollen Menschen“ fragen, ob Gott nicht außer Landes gegangen sei. Für Karl Barth und die dialektische Theologie war Gott der „ganz Andere“. Die radikale Scheidung zwischen Gott und Mensch, die dieses theologische Denken bestimmte, brachte eine Existenztheologie hervor. Die Welt, in der es keinen objektiven Verweis auf Gott gibt, kann man als „atheistisch“ bezeichnen. Ein „religionsloses Christentum“ (P. Bonhoeffer) sieht in der „imago Dei“ ideologische Elemente. In einer „Theologie nach dem Tode Gottes“ (D. Sölle) kann man nur mehr atheistisch an Gott glauben.

Sicher wird man auch hier die Auffassungen und Entwürfe der einzelnen Theologen näher zu differenzieren haben. Eines scheint jedoch diesen theologischen Vorstellungen gemeinsam: Der Mensch hat keine Beziehungen mehr zu einem Gott als Urbild. Und die Himmel erzählen nicht mehr die Ehre Gottes. Das Firmament zeigt auch nicht mehr das Werk seiner Hände. Diese Überzeugung von einer Welt, in der es keine Verweise auf Gott gibt, bildet die gemeinsame Ursache für die beunruhigende Situation in dem religiösen Denken und im künstlerischen Schaffen der Gegenwart. Man sollte deshalb die fundamentalen Unterscheidungen zwischen einer Welt als „geistiger Gestalt“ und einer Welt „eindeutiger Kausalketten“, die Heisenberg herausstellt, nicht übersehen, wenn man die Problematik des Menschenbildes in der modernen Kunst diskutiert. In gleicher Weise darf man die Untersuchungen des Münchener Theologen über die „Gott-ebenbildlichkeit in der modernen Theologie“ nicht außer acht lassen, wenn man die Krise der Kunst zu verstehen sucht. Die Ablehnung des Bildes bis in den Raum der Kirche hinein, die Deformation der menschlichen Gestalt, das Anwachsen der abstrakten Malerei und der Objektkunst scheinen mit diesen großen philosophischen und theologischen Bemühungen in Beziehung zu stehen.

⁴ Werner Heisenberg, *Naturwissenschaftliche und religiöse Wahrheit*, in: „Kirchenbau in der Diskussion“, Katalog des Münchener Stadtmuseums 1973, 219–223.

⁵ Leo Scheffczyk, *Die Frage nach der Gottebenbildlichkeit in der modernen Theologie*, in: ders., *Der Mensch als Bild Gottes* (Wege der Forschung Bd. CXXIV) Darmstadt 1969, IX–LIV.

Die Künstler versuchen auf ihre Weise die Fragen, die das veränderte Bewußtsein unserer Zeit ihnen stellt, zu beantworten.

V. Entwürfe eines neuen Menschenbildes in der zeitgenössischen Kunst

Wir haben uns schon an jenes gewaltige Bild des ausgehenden 19. Jahrhunderts erinnert, das Eduard Munch „Der Schrei“ nannte. Auch andere Künstler haben den Anruf aus der Welt oder besser aus dem „nichtmenschlichen Vorhandenen“ vernommen. In den Bildern des Vincent van Gogh beispielsweise verliert die Sonne ihren impressionistischen Charakter. Sie hört gleichsam auf, Bildgegenstand zu sein und beginnt aktiv zu werden. Sie rotiert. Ihr Strahlen entscheidet über Leben und Tod. Im „Sämann“ von 1889 erblickt van Gogh „das Bild des Todes in der Art, daß die Menschheit das Korn ist, das man mäht. Das ist also das Gegenteil des Säers, den ich früher versuchte. Aber in diesem Tod liegt nichts Trauriges, es geschieht im vollen Licht, mit einer Sonne, die alles mit Licht und überreichem Gold überstrahlt“ (Brief vom September 1889). In der „Auferweckung des Lazarus“ (1890) gibt es für van Gogh keine Christusfigur. Eine gewaltige Sonne übernimmt in diesem Bild die Funktion des Christus, der den Lazarus aus dem Grab ruft. Ähnlich beschreibt auch Paul Cézanne den Ausschnitt der Natur als Schauspiel, das der „Pater omnipotens aeternus Deus“ vor unseren Augen ausbreitet. Der Maler bemüht sich um den Rhythmus des Seins, der schon vor der Figur des Menschen vorhanden ist, und um die Farben, die nach den Worten Cézannes „das sichtbare Fleisch der Ideen Gottes“ sind.

1. Die Übermacht der Materie

In der Folge ist eine bedeutsame Realität, die der Künstler des 20. Jahrhunderts in den Vordergrund seines Schaffens stellt, das Material. Diese unmittelbare Einbeziehung der Stoffe oder Sachen brachte die sogenannte Objektkunst hervor. Picasso und Braque haben wohl die ersten Anstöße dazu gegeben, als sie 1912 den Sand der Sorgue in der Provence in ihre Bilder streuten oder Fetzen von Papier und Stoff in die Kompositionen klebten. Obwohl der Dadaist Marcel Duchamp seine „Konfektionsdinge“ (= „ready made“), Kohlenschaufel, Urinoir oder Rad aus Protest gegen den zeitgenössischen Kunstbetrieb auszustellen suchte, sprach er auch vom „getauften Ding“ (= „objet baptisé“). Das heißt, dem Ding, das man ausstellt und als Kunstwerk zum Sprechen bringt, wird seine eigentliche Würde zurückgegeben. Es ist nicht bloß Gebrauchsgegenstand, sondern es wird Mitteilung.

Die Surrealisten bemühten sich in vergleichbarer Weise um die Neu-entdeckung des „Fetisch“. Mit Hilfe von Collagen und Montagen entstanden geheimnisvolle Figuren, die zugleich „beseelte Dinge“ (Pierre Restany) waren. Louis Aragon sagte von dem Verfahren ihrer Herstellung, „daß es dem alten Vorhaben der Malerei seinen wahren Sinn zurückgibt, indem es den Maler verhindert, sich dem Narzißmus, dem ‚l'art pour l'art‘ zu ergeben, und indem es ihn zu den magischen Praktiken zurückführt, in denen der Ursprung und die Rechtfertigung der von verschiedenen Religionen verbotenen bildlichen Darstellungen zu suchen sind“. Das Menschenbild, das dabei entstand, war – wie schon im Kubismus – von der Sache geprägt. Erschreckende Mischformen aus Gegenständen aller Art erzielten den Rang von menschlichen Gestalten.

Neben Picasso und Dali gibt es eine Reihe von zeitgenössischen Künstlern, die den Menschen aus Materialien aufbauen: Armand montiert Abfälle zu Figuren. Schultz fügt blattartige Reste mit Schaufensterpuppen zu „Migoffs“ zusammen. Segal komponiert Gipsabdrücke mit Gebrauchsgegenständen. Stenvaert beklebt Marionetten mit Buntpapier. Marisol errichtet gestufte Holzpfölcke und behängt sie mit alten Klamotten. So wird die Figur des Menschen zum Exponenten des Materials. Dieser Mensch als „Konsumfetisch“ (Jürgen Becker) dokumentiert auch in unserer Zeit die Bedeutung des alten Reliquien- und Totenkultes. „Was Reliquien für die Verehrer religiöser Ikonen, das sind dadaistische und surrealistische Objekte für die Verehrer der modernen Ikonen, das heißt für Dinge, denen ein Element des Magischen anhaftet, so als seien sie nicht von Händen geschaffen, wie es Marcel Duchamps Ausdruck ‚ready made‘ andeutet, sondern als habe sie vielmehr eine mysteriöse Kraft geschaffen – hier haben wir das surrealistische ‚objet trouvé‘ (= das ‚aufgefundene Ding‘)“ (Nicolas Calas).

Über den gesamten Prozeß der Objektkunst könnte man Boccionis „Materia“ von 1912 als Leitfigur setzen. In diesem Bild thront ein Roboterweib, von Energie- und Lichtbündeln durchzuckt, wie eine „Göttin“ im Leeren. Die abstrakte Vorstellung von Technologie wird in diesem Bild personalisiert und in den Bannkreis des Mythischen versetzt.

2. Die Gewalt des Raumes

Eine ähnlich autonome Kraft wie die Materie wird auch der Raum in der modernen Kunst. In der Bildwelt des 19. Jahrhunderts erscheint Raum noch vorwiegend als eine durch perspektivisches Sehen geordnete Welt. Renaissance, Naturwissenschaft und Naturalismus boten die Grundlagen für dieses Sehen. Im Verlauf der Entwicklung wurde der Raum virulent.

Von den offenen Naturräumen der Romantik über den isolierenden Raum der „Pittura metafisica“ und den Schichtenraum des Kubismus und seine polyperspektivischen Kompositionen bis zu den „Angstkammern“ von Max Beckmann veränderte sich der Raum in der modernen Kunst immer wieder. So kommt schließlich der philosophisch bedeutsamste Maler des 20. Jahrhunderts, Max Beckmann, zur Überzeugung, daß Raum der „Palast der Götter“ sei. Damit verhilft Beckmann, gestützt auf die Kabala und Arthur Schopenhauer, der platonischen Höhle, also dem geschlossenen Raum mythischen Ursprungs wieder zur Anerkennung. Nicht mehr die mathematisch-technische Konzeption eines unendlichen Naturraums, der durch gleichwertige Elemente, das heißt durch Zentimeter oder Meter erfaßt wird, sondern der „orbis“, der geschlossene Kreis, wird als dem Menschen wesentlich angesehen. Es ist die Unterscheidung des technischen Raumes von einem „spirituellen Raum“, von dem schon Johannes Damaszenus berichtete, die von Beckmann neu entdeckt wurde⁶.

Allein die Frage nach dem Wesen des Raumes stellt schon das Gottesproblem zur Diskussion. Der Gott der Bibel war nämlich der „Herr des Kreises“ oder „der Raum“, wie Clemens von Alexandrien berichtet⁷. Gott ist Raum, das heißt, er ist die Kraft, die uns umgreift. Jedesmal, wenn der Mensch versucht, den Raum und seine Grenze zu durchbrechen, stößt er auf das Geheimnis, wie es Beckmann formuliert. Im Mittelalter hätte man gesagt, er trifft auf den „Herrn des Kreises“. Als Lucio Fontana 1963 eine Mandorlaform mit durchbrochener oder aufgerissener Leinwand nach Art seines „Concetto spaziale“ schuf und diesem „Bild“ den Titel „Il fine di dio“ (= „Das Ende Gottes“) gab, hat der Künstler eine wesentliche Aussage formuliert. Das Zerbrechen des mandorlaartigen Raumes, das heißt des Welteneies oder des Orbis, und damit der alten, begrenzten Weltvorstellung, hat auch das Ende Gottes zur Folge. Anders ausgedrückt: In einer nur technisch begriffenen Welt ist eine Gottesvorstellung unmöglich.

Die neue Raumerfahrung konstituiert eine eigene Form zeitgenössischer Kunst, nämlich das *Environnement* oder den *Ambiente-Raum*. Diese Kunstart bemüht sich, nicht den Menschen, sondern die Gewalt des Raumes ansichtig zu machen. Mensch ist dann nur mehr Funktion von Raum. Diese Tendenz belegt zunächst der Kubismus, der seine Figuren kraft der prismatischen Energien seiner Räume in stereometrische Gebilde verwandelt. 1965 schafft José Subirach eine „Sitzfigur“, die man als negative Plastik ansprechen kann. Die Gestalt des Menschen wird zum Leerraum. Schon

⁶ Johannes von Damaskus, *Genaue Darlegung des orthodoxen Glaubens* (Übers. von D. Stiefenhofer) BDK Bd. 46. München-Kempten 1923, 36/37, XIII. Kapitel: „Vom Orte Gottes. Das göttliche Wesen allein ist unbegrenzt.“

⁷ Clemens von Alexandrien, *Stromata* V, 73, 1; *BKV IV*, 183.

vor Subirach hatte Karl Knappe diese Inversion der Figuren kultiviert und Gestalten geformt, in denen Leerräume und Plastik miteinander kommunizieren. Die Übermacht moralischer Gewalten demonstrieren die Environnements von Kienholz. Getulio Alviani bietet in seiner „Interrelazione speculare“ (1966) einen Spiegelraum, der den Menschen ins Unendliche reflektiert.

Velleicht sollte ein amerikanischer Versuch der psychedelischen Kunst erwähnt werden, der in seiner Art einzig dasteht. Im Riverside Museum in New York hat die Usco-Gruppe eine drehbare Bank in der Mitte einer Farbbandhöhle (= „Tie-dye Cave“) aufgestellt⁸. Der sich auf der Bank drehende Betrachter erhält dort die Rekonstruktion des Erlebnisses der Farbkaskaden, die der sogenannte Trip, das heißt, die Einnahme von Rauschgift und die damit verbundenen Zustände erzeugen. Die Figur des Menschen, die sich am Beginn des 19. Jahrhunderts bei Goya und David vom Bildgrund und von der Welt isoliert hatte, stellt im Rausch bzw. in seiner Rekonstruktion ihre Beziehungen mit dem Kosmos wieder her. Der Mensch befindet sich gleichsam wieder in der Mitte der Welthöhle. Die Weitwinkelfotografie der rekonstruierten Farbhöhle wirkt wie eine artifizielle Maiestas. Eine Art Urraum umgreift wieder den Menschen und erneuert – wenn auch nur mittels der Droge – die kosmische Harmonie.

3. Die Beständigkeit der Zeit

Eine mit der Autonomie des Raumes und seiner Übermacht vergleichbare Eigenbewegung erhält die *Zeit* in der modernen Kunst. Es sind vor allem die Futuristen, die schon vor dem ersten Weltkrieg die „belezza de la velocità“ (= „die Schönheit der Geschwindigkeit“) darzustellen suchten: „Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen . . . ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake“ (E. T. Marinetti, Futuristisches Manifest – 1909). Als Severini – einer der futuristischen Maler – im Jahre 1912 „Die Tänzerin in Blau“ malte, gab er ihre Figur nicht nach Art der Ballettmädchen von Degas wieder. Vielmehr löste er ihre Gestalt in Bewegungsabläufe auf. Das Nacheinander der Bewegung wird nebeneinander dargestellt. Beine und Arme vervielfältigen sich. Der Rhythmus ist vor der Gestalt. Die Figur tendiert ins abstrakte Bild. Die Simultaneität der Bewegung verweist den Menschen ins Überzeitliche.

⁸ Robert E. L. Masters – Jean Houston, *Psychedelische Kunst*, München-Zürich 1969, Abb. 89; dazu S. 183, 86, 155 und 170.

Wie die neuere Forschung zeigt, schließt die kinetische Kunst an die Versuche der Futuristen (etwa an Bala's farb- und lichtkinetischen Ambiente-Raum von 1917 – „Das russische Ballett“) an, nicht an amerikanische Experimente. In der Überzahl der Fälle geht es bei der Kinetik (= Kunst mit bewegten oder sich bewegenden Elementen) um die Korrespondenz des Nacheinander mit dem Nebeneinander, der Zeit mit der Überzeit. Ausgangspunkt dieser Untersuchungen scheint dabei die mechanische Messung der Zeit durch die technisch hergestellte Uhr. Für unsere Uhren sind die Minuten und Stunden gleichwertig wie die Zentimeter und Meter für den Zollstock. Während Sonne und Mond oder das schlafende Herz mit ihren Maßstäben und Zeitangaben Qualitäten vermitteln, Licht und Finsternis, Wärme und Kälte, Kraft oder Schwäche, nivelliert die mechanisch gemessene Zeit die Vorgänge. Salvador Dalis „Weiche Uhren“ (1931) oder Marc Chagalls „Die Zeit hat keine Ufer“ (1930 bis 1939) dokumentieren die Tendenz der Künstler, einen „Punkt außerhalb“ zu finden und den mechanischen Ablauf der Zeit zu überwinden. So konnte Gino de Dominicis bei der „documenta 1972“ in Kassel feststellen: „Um wirklich leben zu können, müßten wir unsterblich sein, d. h. in der Zeit stehendbleiben können“⁹.

Wladyslaw Hasior – ein polnischer Künstler – hat 1970 auf der Biennale in Venedig in einem „Fallbild“ (= „assemblage“) eine seltsame Komposition zusammengefügt: Den Grund der Tafel bilden Collagen von Stierköpfen und weiblichen Busen – also Symbole der Triebstruktur. Darüber fallen soffittenartig Materialien und Farbabtropfungen. In der Mitte des oberen Teils dieser Kombination aber befestigte der Künstler ein Kitschkreuz, wie man es in Devotionalienläden erhält. Dieser Kruzifixus ließ sich mit Hilfe eines Mechanismus in Bewegung setzen und ging wie das Pendel einer Uhr hin und her. Durch diese Kombination erhielt die Zeit über Abfall und Triebssymbol eine christologische Bezeichnung. Vielleicht könnte man dieses „Fallbild“ wie folgt interpretieren: Unter der intensiven Erfahrung von Trieb und Sexualität wird in unserer Welt Christus oder der Gekreuzigte ins Sentimentale abgeschoben oder übersehen. Christliche Motive mag man als „mythologisch“ oder nicht beweisbar abtun. Die Erfahrung der Zeit aber, den Schlag des Pendels, das Rücken der Zeiger, läßt sich nicht übersehen. Zeit stellt die Sinnfrage, denn „alle Lust will Ewigkeit“ (Fr. Nietzsche).

Damit stößt die kinetische Kunst zu einem zentralen anthropologischen und religiösen Anliegen vor, das Augustinus in seinen „Bekenntnissen“ in einzigartiger Weise formuliert hat: Zeit sei die Bewegung der Körper

⁹ Margarethe Jochimsen, *Zeit – Ein Aspekt in der aktuellen Kunst*, in: *Magazin KUNST*, 13. Jhg. Nr. 49, 1. Quart. 1973, 51–70, bes. 62/63.

im Raum. Aber das allein, so weiß er, genügt nicht. Um das Gestern, Heute und Morgen zusammenzuhalten, braucht es das Gedächtnis des Menschen, d. h. seinen Geist. Ohne diesen Geist gibt es keine Zeit. Aber der Mensch hat die Vergangenheit nicht mehr und die Zukunft noch nicht. Der Hiatus oder Übergang von Vergangenheit zur Zukunft im Jetzt ist auch nicht festhaltbar. Also steht hinter der Erfahrung der Zeit durch den menschlichen Geist ein größeres Geheimnis oder ein größerer Geist. Und mit diesen Gedanken schließen die Überlegungen, und Augustinus beginnt wie ein Dichter, einen Hymnus auf die tragende Kraft des Daseins, den ewigen Gott, zu singen.

Der moderne Künstler macht sich nicht mehr die religiösen Einsichten des Kirchenvaters zu eigen. Er weiß aber, daß der Mensch nicht autonom ist, sondern von der Zeit begriffen und nur von ihr her begreifbar ist. Er verehrt nicht mehr den „Herrn der Zeit“, sondern die Zeit als Herrn.

Die Hinweise auf die moderne Kunst belegen, daß das Menschenbild im Sinne des abendländischen Bildungsideals des 19. Jahrhunderts nicht mehr im Mittelpunkt des Schaffens steht. Materie, Raum und Zeit – Kräfte, die den Menschen bestimmen und vor ihm rangieren – beunruhigen die Künstler der Gegenwart. Diese Kräfte führen uns an die „Grenzen der Menschheit“, zu den Phänomenen, deren Erfassung für uns alle wesentlich bleibt. Zwar ist auch für den modernen Künstler Gott kaum noch ein Element seines religiösen Glaubens, aber das Geheimnis von Raum und Zeit, die Grenzkonflikte mit dem Unräumlichen und mit dem Zeitlosen brechen in „das Vorhandene“ Öffnungen, die ins Ewige reichen. Diese Erfahrung der Grenzen von Raum und Zeit vermitteln die elementaren Informationen von dem, was die Alten den Urgrund des Daseins oder Gott nannten.

Vielleicht läßt sich diese Erfahrung mit einem Text des Vincent van Gogh umreißen: „Die Wissenschaft – das wissenschaftliche Denken – scheint mir ein Instrument zu sein, das sich in der Folge noch stark entwickeln wird. Denn sieh: Man hat angenommen, die Erde sei flach. Das war auch wahr, sie ist es auch heute noch, von Paris bis Asnières zum Beispiel. Allein das hinderte die Wissenschaft nicht, zu beweisen, daß die Erde vor allem rund ist, was gegenwärtig niemand bestreitet. Nun glaubt man aber trotzdem noch heute, das Leben sei flach und reiche von der Geburt bis zum Tod. Aber wahrscheinlich ist auch das Leben rund an Ausdehnung und Fähigkeiten weit bedeutender als seine einzige, uns heute bekannte Hemisphäre. Es ist wahrscheinlich, daß uns künftige Generationen über dieses Thema aufklären werden, und dann könnte die Wissenschaft selbst, nichts für ungut, zu Schlüssen gelangen, welche mit den Aussprüchen Christi über die andere Hälfte der Existenz mehr oder weniger übereinstimmen“ (Arles, Juni 1888).