

Offenbarung und Kunst bei Paul Tillich

Ulrich Schöntube

Gibt es eine Offenbarung durch die Kunst? Wenn es eine Offenbarung durch die Kunst gibt, wie läßt sich eine solche Offenbarung durch die Kunst theologisch beschreiben? Will man diese Fragen beantworten, so wird man zunächst untersuchen, wie mit ihnen in der jüngeren Theologiegeschichte umgegangen wurde, um den Problemhorizont ganz zu erfassen. In der Theologie der Neuzeit hat Paul Tillich mit der Entfaltung seines kulturtheologischen Systems versucht, diese Fragen zu beantworten.

Der folgende Aufsatz stellt sich die Aufgaben a) Tillichs Voraussetzungen seines Verständnisses der Kunst und Kulturtheologie zu betrachten (I); b) Tillichs Kunstverständnis in seinem kulturtheologischen System in Bezug auf die Offenbarung zu interpretieren (II); c) einen eigenen Ansatz zur Lösung der aufgeworfenen Fragen zu entwickeln (III).

I. Tillichs Voraussetzungen für die Entwicklung seiner Kulturtheologie

1. Tillichs Begegnung mit der bildenden Kunst

Wie kam Tillich eigentlich dazu, ein kulturtheologisches System zu entwerfen? In seiner kleinen Autobiographie „Auf der Grenze“ berichtet Tillich, wie er die bildende Kunst während des 1. Weltkrieges für sich entdeckte. Als der Krieg 1914 ausbrach, hatte er sich, ergriffen von der Woge nationaler Begeisterung, freiwillig als Feldgeistlicher gemeldet. Die Grausamkeiten des Krieges mit seinen berühmten Schlachten erschütterten Tillich und seine ganze Generation. Da er die „ungeheuren Realitäten“ des Krieges kennengelernt hatte, war ihm deutlich, daß so etwas wie Theologie nur möglich sein kann, wenn die Erfahrung des Abgrundes einbezogen wird. In das Dunkel des Krieges leuchtet für Tillich die Kunst hinein:

Die Begegnung mit der Malerei „...geschah während der vier Kriegsjahre als Reaktion gegen das Grauensvolle, Häßliche und Lebenszerstörende des Krieges. Aus der Freude an kümmerlichen Reproduktionen, die in Feldbuchhandlungen erhältlich waren, entwickelte sich ein systematisches Studium der Kunstgeschichte.“¹

In seinem Vortrag „Zur Theologie der Bildenden Kunst und der Architektur“² erwähnt Tillich ein „offenbarungsartiges Erlebnis vor einem Botticelli-Bild“³, das seine kunstgeschichtlichen

¹ GW Bd.XII, S.21.

² GW Bd.IX, S.345.

³ GW Bd.XII, S.21. Der Tillichbiograph Wilhelm Pauck meint, es handle sich um Botticellis "Madonna mit den singenden Engeln", die im Kaiser-Friedrich- Museum, dem heutigen Bodemuseum, an der Wand gegenüber dem Eingang hing. (Wilhelm Pauck: Paul Tillich. Sein Leben und Denken, Stuttgart 1987, 87; vgl. auch Robert Scharlemann: Tillich and the Religious Interpretation of Art. in: Luther, James u.a.: The Thought of Paul Tillich, San Francisco 1985, 157.) Botticellis "Madonna mit den singenden Engeln" hängt heute in der Neuen Nationalgalerie am Potsdamer Platz. Allerdings kann man bezweifeln, ob es sich bei Tillichs Erlebnis um diese

Studien begleitete. Auf dieses Erlebnis folgte die „... philosophisch-theologische Interpretation, die mich zu den Grundkategorien meiner Religions- und Kulturphilosophie führte: Form und Gehalt“.⁴

Tillich entwickelte also ausgehend von seiner Begegnung mit der bildenden Kunst seine Kulturtheologie. Darunter versteht er ein Denken, das das Nebeneinander von Kultur und Religion, von profan und heilig, überwindet, indem es in der kulturellen Schöpfung ein religiöses Element, einen unbedingten Gehalt, betrachtet. In der Sekundärliteratur zur Kulturtheologie und zum Frühwerk Paul Tillichs wird der biographische Hintergrund der Herkunft der für die Kulturtheologie tragenden Begriffe „Form“ und „Gehalt“ aus der Kunst zwar erwähnt, aber nicht weiter untersucht.⁵ Man wird deshalb fragen können: Wie kam Tillich zu den Grundkategorien seiner Kulturtheologie? Welche Literatur, welche Vorstellungen begleiteten ihn, wenn er die „kümmerlichen Reproduktionen“ betrachtete und wenn er im Museum vor ihren Originalen stand?

2. Tillichs Lektüre Georg Simmels

Über Tillichs Lektüre während des 1. Weltkrieges gibt sein Briefwechsel mit Emanuel Hirsch Auskunft. Dort empfiehlt Tillich in dem Brief vom 12. November 1917 die Lektüre von Georg Simmels Rembrandt- Buch.⁶ In seinem zwei Jahre später veröffentlichten ersten kulturtheologischen Aufsatz bezieht sich Tillich ebenfalls zweimal auf Georg Simmel.⁷

Boticelli-Madonna handelte, da er selbst keine näheren Angaben über das Bild macht. Das Bild gehörte in die Privatsammlung des Grafen Raczyński, der es 1824 aus Paris ankauft. Erst seit 1954 taucht dieses Bild in den Berliner Museumskatalogen auf, da es in diesem Jahr von der Sammlung Raczyński erworben wurde. Vorher soll es allerdings schon als Leihgabe in Berliner Museen zu sehen gewesen sein. Ob sich darunter das Kaiser-Friedrich-Museum befand, ließ sich leider nicht Erfahrung bringen. Es könnte sich bei Tillichs offenbarungsartigem Erlebnis auch um die "Madonna mit den sieben Engeln" handeln, der einzigen Boticelli-Madonna, von der sich mit Sicherheit sagen läßt, daß sie vor 1939 im Kaiser-Friedrich-Museum hing. Zu den beiden Madonnen Boticellis vgl. Ronald Lightbown: Sandro Boticelli. Complete Catalogue Vol.II, London 1978, S.54f., 131f.

⁴ GW Bd.XII, S.21.

⁵ Der Zusammenhang zwischen den ontologischen Kategorien "Form" und "Gehalt" und Tillichs Kunstrezeption, insbesondere des Expressionismus, ist immer wieder betont worden. Vgl. Michael Palmer: Tillichs Theologie der Kultur, in: Tillich, Paul: Main Works, Bd. 2, 46f.; Hannelore Jahr: Theologie als Gestaltmetaphysik, Berlin/ New York 1989, 56; John Powel Clayton: The Concept of Correlation: Paul Tillich and the Possibility of a Mediating Theology, Berlin/ New York 1980, 139-196; Werner Schübler: Der Philosophische Gottesgedanke im Frühwerk Paul Tillichs (1910-1933). Darstellung und Interpretation seiner Quellen, Würzburg 1986, 34; Peter Haigis: Im Horizont der Zeit: Paul Tillichs Projekt einer Theologie der Kultur, Marburg 1998, S.38.45f.

⁶ EW Bd.VI, 97. In dem Brief Tillichs an Hirsch heißt es im Zusammenhang der Rechtfertigung: "Auch der 'Atheist' kann in seinem Atheismus sich 'gerechtfertigt' glauben von einer Ordnung oder Realität oder Tiefe, die noch über dem steht, was er als 'Sein Gottes' verneint. Jene 'Ordnung' ist natürlich nicht als ein Sein zu denken, was ein Circulus wäre, sondern als 'Tiefe' oder 'Sinn'. Ähnliche Gedanken kannst du in Simmels 'Rembrandt' in dem Abschnitt über religiöse Kunst finden." Eine Erwähnung Simmels findet sich auch in dem folgenden Brief aus dem Dez. 1917 (EW Bd VI, 98). Gemeint ist Georg Simmel: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch, Leipzig²1916 (1.Aufl 1902).

⁷ Tillich erwähnt Georg Simmel in seinem Vortrag "Über die Idee einer Theologie der Kultur" von 1919 zweimal in abgrenzender Weise. "Kulturtheologische Aufgaben sind oft gestellt und gelöst worden von

Tillichs Hinweise auf Simmel legen es nahe, einen Einfluß Simmels auf Tillichs frühe Schriften zur Kulturtheologie und damit auf Tillichs geistige Entwicklung in dieser Zeit zu vermuten.⁸ Die folgende Darstellung versucht dieser Vermutung nachzugehen, indem sie Simmels Verständnis der metaphysischen Prinzipien der Kunst (2.1.), seine Auffassungen über die Religion (2.2.) und der religiösen Kunst (3.) darstellt und deren möglichen Einfluß auf Tillichs Auffassungen untersucht.

2.1. Tillichs Begriffe „Form“ und „Gehalt“ - eine Frucht der Simmellektüre?

In Georg Simmels Buch „Rembrandt - Ein kunstphilosophischer Versuch“ findet sich eine Bestimmung der Begriffe „Form“, „Leben“ und „Substanz“, die als metaphysische Prinzipien in jedem Kunstwerk in einem Verhältnis zueinander stehen.

Die Begriffe „Leben“ und „Form“ stellen ein Gegensatzpaar dar, mit dessen Hilfe eine Stilrichtung gedeutet werden kann. In ihnen und in ihrem Verhältnis zueinander drücken sich die für jede Epoche bestimmenden „Weltauffassungen“ aus,

„...zwischen deren Deutung und Wertung das Dasein sich auf Schritt und Tritt zu entscheiden hat: das Leben und die Form. Das Leben, seinem Prinzip nach, ist dem Prinzip der Form ganz heterogen“. Das Leben besteht in einem „...fortwährenden Wandel, Zerschneiden und Neuschaffen von Formen“.⁹

Die Form wird vom „...Lebensprozess von innen her an die Oberfläche oder als Oberfläche...“ hervorgetrieben.¹⁰ Die Form ist also das konkrete einmalige und nicht wandelbare So-Sein des sich ständig ändernden Lebens. Der sich immer wieder vollziehende Wandel des Lebens bringt eine Mannigfaltigkeit verschiedener Ausformungen an seine Oberfläche. Die verschiedenen künstlerischen Formen sind kausal in den sich kontinuierlich ändernden Kraftwirkungen des Lebensprozesses verankert. Abstrahiert der Künstler die Form von diesem Kausalgrund, der sie als Phänomen hervorbrachte, dann stellt die Form für den Künstler eine „ideelle Eigenexistenz“ dar, die die Gestaltung nach ihr immanenten Gesetzmäßigkeiten vorgibt.¹¹ Den „metaphysischen Parteien“¹² „Form“ und „Leben“ liegt als

theologischen, philosophischen, literarischen und politischen Kulturanalysten (z.B. *Simmel*); aber die Aufgabe als solche ist nicht erfaßt und in ihrer systematischen Bedeutung erkannt worden.“ Wenig später heißt es auf den Expressionismus bezogen, man sehe das Grauen in den Bildern der Expressionisten, "die mehr wollen als die bloße Vernichtung der Form um des flutenden Lebens willen, wie *Simmel* meint, in denen vielmehr ein formzersprengender religiöser Gehalt nach Form ringt, diese den meisten so unverständliche ärgerniserregende Paradoxie." (GW Bd.IX, 22.23; Hervorhebung vom Verfasser).

⁸ Bei den frühen kulturtheologischen Veröffentlichungen handelt sich um die Aufsätze: "Über die Idee einer Theologie der Kultur" von 1919 (GW Bd.IX, 13-21), in dem Tillich die Verhältnisbestimmung zwischen Kultur und Religion anhand der Begriffe "Form" und "Gehalt" erstmals vornimmt, "Religiöser Stil und Religiöser Stoff in der Bildenden Kunst" von 1921 (GW Bd.IX, 312-323) und Kirche und Kultur von 1924 (GW Bd.IX, 32-46).

⁹ Simmel, Rembrandt, 67.

¹⁰ A.a.O. S.68.

¹¹ A.a.O. S.69f. Ein Beispiel eines formbestimmten Kunststiles ist das klassizistische Porträt. Das klassizistische

drittes metaphysisches Prinzip die „*Substanz*“ zugrunde. Sie ist das „absolut Formfremde, niemals Anschauliche, das mit jeder Gestaltung aufgehoben wird“.¹³ Die beiden Gestaltungsprinzipien Form und Leben lassen fortwährend die „vor aller Bezeichnung gelegene Substanz“, die gegenüber dem bewegten Leben in sich ruht und gegenüber der Form formlos ist, in ihren Realisierungen aufgehen. Der „Urgrund“ des Daseins ist beispielsweise hinter der Form der Olympiasculpturen oder den Gestalten Giottos als das „dunkel substantielle Sein“¹⁴ zu erspüren.

Seit seiner ersten kulturtheologischen Veröffentlichung verwendet Tillich die aus seinem kunstgeschichtlichen Studium gewonnenen Begriffe „*Form*“ und „*Gehalt*“ ohne Bedeutungswandlung. Meines Erachtens sind sie eine Frucht seiner Simmellektüre. Wenngleich er die Begriffe „*Form*“ und „*Gehalt*“ gegenüber Simmel modifiziert gebraucht, so sind dennoch die Ähnlichkeiten zwischen Simmel und Tillich sehr deutlich:

1.) Tillich beurteilt jede Kulturfunktion mit Hilfe der metaphysischen Prinzipien der „*Form*“ und des „*Gehaltes*“.¹⁵ Ebenso haben Georg Simmels Begriffe „*Substanz*“, „*Leben*“ und „*Gehalt*“ als metaphysische Prinzipien der Weltdeutung ebenfalls eine Bedeutung über die Kunst hinaus. Die metaphysischen Prinzipien deuten jedoch bei Tillich nicht nur wie bei Simmel ein allgemeines Weltverhältnis, sondern genauer das Verhältnis zwischen Kultur und Religion.

2.) Den Begriff der „*Form*“ scheint Tillich im gleichen Sinn wie Simmel zu gebrauchen.¹⁶ Die Form ist der konkrete Ausdruck eines Inhalts. Die Form gibt einem Inhalt seine äußere konkrete Erscheinung.¹⁷

3.) „Unter Gehalt aber ist zu verstehen der Sinn, die geistige Substantialität, die der Form erst ihre Bedeutung gibt.“¹⁸ Das erinnert an Simmels Auffassung, daß der Bezug der Form auf das bewegende Leben, hinter dem die Substanz als principium movens steht, für einen gelungenen Ausdruck entscheidend ist. Mit dem Begriff des *Gehaltes* oder der Substanz setzt

Porträt stellt „das seelische Wesen...“ in seinem „...resultathaften So-sein“ dar. In der Kunst Rembrandts hingegen kann die Form nur als ein jeweiliges Moment des Lebens verstanden werden.

¹² A.a.O. S.73.

¹³ A.a.O. S.72.

¹⁴ A.a.O. S.73.

¹⁵ Tillich verwendet Substanz und Gehalt synonym. "Ein weiteres, universales und in der Sprache bereits angelegtes Charakteristikum der Kultur ist die Dreiheit der Elemente: Gegenstand (Material), Form und Gehalt (Substanz)." Tillich, Paul: Systematische Theologie. Berlin/ New York ⁹1984, 75.

¹⁶ Darauf läßt die Formulierung Tillichs über die Bilder der Expressionisten schließen, die "mehr wollen als bloße Vernichtung der *Form* um des flutenden Lebens willen, wie *Simmel* meint, in denen vielmehr ein formzersprengender religiöser Gehalt nach *Form* ringt,...". GW Bd. IX S.23 (Hervorhebung vom Vf.).

¹⁷ GW Bd.IX, S.20. "Unter Inhalt verstehen wir das Gegenständliche in seinem einfachen So-sein, das durch die Form in die geistig- kulturelle Sphäre erhoben wird."

¹⁸ Ebd. S.20.

Tillich die Prinzipien des Lebens und der Substanz, die Simmel unterschied, in eins. Die Form verleiht in vermittelnder Weise einem Dahinterliegenden einen Ausdruck, sei es daß dieses als „Gehalt“, wie bei Tillich, oder als „Leben“ und „Substanz“, wie bei Simmel, bezeichnet wird.

4.) Die dritte Komponente, die nach Tillich einen kulturellen Akt bestimmt, ist der „*Inhalt*“, der vom Gehalt unterschieden ist. Der Inhalt ist „das Gegenständliche in seinem einfachen So-Sein“¹⁹. Als Inhalt ist das zu verstehen, was durch die Form dargestellt wird. In einer Kulturschöpfung müssen Form und Inhalt adäquat sein. Demgegenüber verleiht erst der Gehalt der Form und ihrem Inhalt einen Sinn oder eine Bedeutung. „Der Gehalt wird an einem Inhalt mittels der Form ergriffen und zum Ausdruck gebracht.“²⁰ Die Verbindung dieser drei Elemente (Form, Gehalt, Inhalt) ist variabel. Der Inhalt hat gegenüber Form und Gehalt die geringste Bedeutung. Mit steigender Gehaltsfülle zerbricht die Form, womit die Beziehung zwischen Inhalt und Form aufgegeben wird.²¹ Dieses Zerbrechen der Form durch das Hervortreten des Gehalts bedeutet jedoch nicht, daß die Form als Element der Kulturschöpfung ganz verschwindet, denn „...dieses Überschäumen und Zerbrechen ist selbst noch Form“.²² Das „Zerbrechen“ der Form durch die Gehaltsfülle bei einer neuen Kulturschöpfung bedeutet demnach, daß das herkömmliche Verhältnis von Form und Gehalt überwunden wird. Denn bei der neuen Kulturschöpfung erscheint ein neues Verhältnis zwischen Form und Gehalt, wobei die Betonung des Gehaltes das Formelement zurücktreten läßt. Durch das Hervortreten des Gehalts wird die Form einerseits erneuert. Andererseits wird damit zugleich das Form-Gehalt-Verhältnis der Kulturschöpfung neu bestimmt. Die Veränderung der Form wird durch Betonung des Gehalts erreicht. Diese Struktur erinnert an Simmels Auffassung, daß die Form bei einem gelungenen Ausdruck sich immer durch das „Leben“ als Kausalgrund bestimmen lassen muß und auf eine starre Eigenexistenz mit ihren inhärenten Gesetzen gegenüber dem Leben verzichten muß. Das kulturtheologische Ideal Tillichs sieht ebenfalls vor, daß die Form durch den Gehalt ganz bestimmt wird. Die Form wird dadurch für das Unbedingt-Wirkliche transparent.

Zwischen Simmels und Tillichs Kunstverständnis ergeben sich also folgende Gemeinsamkeiten: a) Ein Kunstwerk läßt sich durch das spezifische Verhältnis seiner metaphysischen Prinzipien deuten. b) Die Kategorie der Form verwenden Tillich und Simmel

¹⁹ cf. Anm.17.

²⁰ Ebd. S.20.

²¹ Ebd. S.20. "Das Zerbrechen der Form ist identisch mit dem Unwesentlich-Werden des Inhalts."

²² A.a.O. S.19. Sehr erhellend ist in diesem Zusammenhang Tillichs „Liniengleichnis“: Das Verhältnis von Form und Gehalt bei einer Kulturschöpfung „muß gedacht werden als eine Linie, deren eines Ende die reine Form, deren anderes der reine Gehalt bedeutet. Auf der Linie selbst aber sind beide immer in Einheit.“

in gleicher Weise. c) Durch die Form hindurch kann sich die Bedeutung verleihende Substanz vermitteln. d) Die Form wird durch ein hinter ihr liegendes Prinzip (Gehalt oder Substanz) bestimmt.

2.2. Tillichs Verständnis der Religion – ein deutlicher Unterschied zu Simmel

Werner Schüßler hat die Ähnlichkeit zwischen Simmels und Tillichs Religionsverständnis betont.²³ Dennoch besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Simmels und Tillichs Auffassung der Religion.

Simmel differenziert zwischen „objektiver“ und „subjektiver“ Religion.²⁴ Unter der objektiven Religion versteht er die Gestalt der Kirche und die kirchliche Lehre. Mit subjektiver Religion ist nicht der „schlechte deklassierende Sinn des 'Subjekts'...“ gemeint. „Die religiöse Beschaffenheit des Subjekts ist ja selbst etwas Objektives, ist ein Sein, das an und für sich metaphysische Bedeutung hat.“²⁵ Es scheint sich bei der subjektiven Religion also nicht um so etwas wie eine persönliche Frömmigkeit, sondern eher um eine Fähigkeit des Subjekts zu handeln, eine Bedeutung hinter den Dingen zu erkennen, seien sie objektiv religiösen Inhalts oder nicht. Diese beiden Religionsarten der subjektiven und objektiven Religion verwirklichen sich nie in reiner Form, sondern jede Form „tritt vielmehr immer in einer gewissen Mischung auf“.²⁶ Würde die subjektive Religion sich rein verwirklichen, so wäre der aus der objektiven Religion resultierende Unterschied zwischen profanem und heiligem Bereich aufgehoben. Es gäbe keine spezifisch objektiv-religiösen Inhalte mehr, da das Subjekt allen Dingen Sinn verleihen würde.²⁷

Tillich unterscheidet in seinem Vortrag „Über die Grenzen von Religion und Kultur“ (1919) einen „engeren“ und einen „weiteren“ Religionsbegriff. Tillichs „engerer“ Begriff²⁸ der Religion stimmt mit Simmels Begriff der objektiven Religion überein. Er meint eine besondere Verkörperung des Heiligen an einem Ort, einer Zeit, einem heiligen Buch oder einer heiligen Person. „Diese direkte Begegnung mit dem Heiligen findet meist innerhalb

²³ Schüßler, Werner, *Jenseits von Religion und Nicht-Religion. Der Religionsbegriff im Werk Paul Tillichs*, Frankfurt/Main 1989, 108-116.

²⁴ Simmel, Rembrandt 141. „Auf der einen Seite steht die *Objektivität* der religiösen oder kirchlichen Tatsachen einer in sich geschlossenen, nach eigenen Gesetzen gebauten Welt... Auf der anderen Seite:[ist] die Religion ausschließlich in das innere Leben des *Subjekts* verlegt, vielleicht richtiger als inneres Leben des Subjekts bestehend; jene Transzendenzen und Kulte mögen metaphysische Wirklichkeiten sein oder nicht - alles religiös Bedeutsame liegt jetzt ganz und gar in den Beschaffenheiten der Einzelseele, die von jenen vielleicht ausgelöst werden, vielleicht aber auch ihnen erst Sinn und Leben verleihen.“ (Hervorhebungen vom Vf.)

²⁵ A.a.O. 161.

²⁶ A.a.O. 142.

²⁷ Ebd. 142. "Würde die subjektive Religion wirklich ganz rein verwirklicht... - so würde sie in dem Prozess des Lebens selbst, in der Art, wie der religiöse Mensch in jeder Stunde lebt, bestehen, nicht aber in irgendwelchen Inhalten, in dem Glauben an irgendwelche Wirklichkeiten."

²⁸ Die Terminologie Religion im "engeren" und "weiteren" Sinn lehnt sich an Tillichs Unterscheidung an. So

einer heiligen Gemeinschaft statt, die im Abendland durch eine Kirche, einen Orden oder eine religiöse Bewegung vertreten ist.“²⁹ Tillich und Simmel haben mit dem engeren Begriff der Religion bzw. der objektiven Religion die Kirche vor Augen, wobei Simmel eher die Ausformung der kirchlichen Lehre betont.

Der wesentliche Unterschied zwischen Simmel und Tillich tritt bei dem Vergleich zwischen Tillichs „weiterem“ Begriff der Religion und Simmels Verständnis der subjektiven Religion in den Blick.

„Religion im 'weiteren' Sinn erscheint als Dimension des Unbedingten in den verschiedenen Funktionen des menschlichen Geistes. Sie ist - metaphorisch gesprochen - eine Dimension der Tiefe, der unerschöpflichen Tiefe des Seins, die in diesen Funktionen indirekt erscheint. [...] Religion auf dieser Grundlage und in ihrem universalen Sinne kann bezeichnet werden als das Ergriffensein von einem Unbedingten, das sich in verschiedenen Formen manifestiert“.³⁰

Auch bei Simmel kann sich die subjektive Religion auf alle Gebiete des Geistes beziehen. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich nun jedoch ein entscheidender Unterschied zwischen Simmel und Tillich. Dieser betont stärker das passive Moment des Ergriffenseins des menschlichen Geistes durch die Erscheinung des Unbedingten. Er geht in dem angeführten Zitat sogar so weit, die Religion selbst als „Dimension des Unbedingten“ zu bezeichnen.³¹ Die Religion erscheint zwar in den Funktionen des menschlichen Geistes, als *Ergriffensein* von dem, was uns unbedingt angeht. Die Religion gehört selbst zur Dimension der Tiefe des Unbedingten, die dem Verstand in seinen existentiellen Bedingungen entzogen ist. Unter dieser letzten Verstehensvoraussetzung kann Tillich nicht wie Simmel von einer „subjektiven Religion“ als „inneres Leben des Subjekts“ sprechen. Zwar scheint Tillichs Auffassung des passiven Ergriffenseins von etwas, das uns unbedingt angeht, Simmels Verständnis der subjektiven Religion als „Beschaffenheiten und Bewegtheiten der Einzelseele“ ähnlich zu sein.³² Jedoch versteht Simmel unter dem Begriff der „subjektiven Religion“ eine von außen induzierte Bewegtheit der Seele selbst, die letztlich als eine eigene sinnverleihende Tätigkeit der "Einzelseele" verstanden werden kann. Hierin unterscheiden sich Simmel und Tillich sehr deutlich, denn für Tillich bedeutet Religion ein passives Ergriffensein von dem, was uns unbedingt angeht, und keine eigene Tätigkeit des Subjekts oder des menschlichen Geistes.

auch in Tillichs Vortrag "Über die Grenzen von Religion und Kultur" GW Bd.IX, 94 f.

²⁹ EW Bd.IV,63.

³⁰ EW Bd.IV,63. Tillich führt die beiden Arten der Religion auch in seinem Vortrag "Über die Grenzen von Religion und Kultur" (1954) ein GW Bd. IX, 94f.

³¹ Auch in seinem späteren Vortrag "Über die Grenzen von Religion und Kultur" erscheint die Religion sowohl in der sinngebenden Tiefe der Kultur, als auch im "Ergriffensein von etwas, das uns unbedingt angeht", was in die Dimension des menschlichen Geistes weist.

³² Simmel, Rembrandt, 141. Bei der subjektiven Religion liegt es an "Beschaffenheiten und Bewegtheiten der Einzelseele, die von jenen (scil. Transzendenzen oder auch Kulte) ausgelöst werden, vielleicht aber auch ihnen erst Sinn ... verleihen" (cf. das ganze Zitat Anm. 24).

Für Tillich manifestiert sich die Religion gerade in dem Zustand des Ergriffenseins der Einzelseele von der Dimension des Unbedingten in allen möglichen Funktionen der Kultur. Darin wird das Gegenüber zwischen erkennendem Subjekt und der Tiefendimension des Unbedingten in der Kulturfunktion überwunden. Das traditionelle Verständnis der Religion, das ein Gegenüber zwischen religiösem Subjekt und Gottheit annimmt, ist damit aufgehoben.

3. Einflüsse auf Tillichs Verständnis der religiösen Kunst

Parallel zur Unterscheidung zwischen subjektiver und objektiver Religion differenziert Simmel in der Kunstbetrachtung zwischen der „Darstellung des Religiösen und der religiösen Kunst.“³³ Ein religiöses Bild muß keinen objektiv religiösen Gegenstand darstellen. Die Form der Kunst und deren Darstellungsweise kann eine religiöse Regung beim Betrachter hervorrufen, obwohl im Bild selbst kein religiöser Inhalt dargestellt ist. Die Auffassung, daß ein Bild durch die Art der Darstellung eine religiöse Qualität bekommen kann, wenngleich nichts Religiöses dargestellt wird, scheint eine Parallele zwischen Simmel und Tillich zu sein. Sie hat ihre Voraussetzung in Tillichs spezifischem Verständnis des Stils bzw. des Stilelements, das auf seiner Lektüre Gustav Friedrich Hartlaubs und Eckardt von Sydows's beruht.³⁴

3.1. Gustav Friedrich Hartlaub - Voraussetzung für Tillichs Begriff des Stils

Gustav Friedrich Hartlaub vertritt in seinem 1919 erschienenen Buch „Kunst und Religion, ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst“ die Auffassung, die Kunst habe sich von der Religion losgesagt. In ihrer Autonomie bringt aber die Kunst in ihrer spezifischen Darstellungsweise selbst sinnfällige Symbole hervor.³⁵ Insofern kann es ein „Hervorgehen der Religion aus dem Geist der Kunst“ geben. Insbesondere der idealistische und expressionistische *Stil* hat eine Verwandtschaft zur Religion. Für Hartlaub repräsentieren diese Stile jedoch erst eine präreligiöse Kunst. Zu einer wirklich-religiösen Kunst bedarf es noch der Entfaltung spezifisch religiöser Symbole.

³³ A.a.O. 169.

³⁴ Untersucht man die oben gestellte Frage genauer, was Tillich bei seinen kunstgeschichtlichen Studien gelesen habe, so entdeckt man neben Simmel noch eine zweite Spur, die man im Hinblick auf Tillichs Kunstverständnis verfolgen kann. Tillichs Studentin Margot Hahl berichtet von gemeinsamen Museumsbesuchen mit Tillich. Sie schreibt: „Durch Tillichs Jugendfreund Eckart von Sydow wurden wir in die moderne Kunst eingeführt“ (EW Bd.V,150). Der Kunsthistoriker Eckart von Sydow verfaßte 1919 ein Buch über die expressionistische Malerei, das Tillich rezipierte und in seinem Aufsatz „Religiöser Stil und Religiöser Stoff“ von 1920 neben einem Buch von Gustav Hartlaub rezensierte. Eckart von Sydow: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei. Berlin 1920; cf. Tillichs Rezension: Religiöser Stil und religiöser Stoff in der Bildenden Kunst. GW Bd IX, S.312-23.

³⁵ Zitiert nach Tillich, GW Bd.IX, S.314, "Kunst ist die schöpferische Hervorbringung sinnfälliger Symbole."

Tillich übernimmt von Hartlaub die Auffassung, daß „religiöse Stile jedem Stoff, den sie behandeln, religiöse Qualität geben“.³⁶ Die wirklich-religiöse Kunst ist für Tillich nicht vom dargestellten religiösen Inhalt bestimmt, sondern vielmehr durch den religiösen Stil. Jedem religiösen Stil ist es gegeben, jeden beliebigen Stoff religiös zu färben. So folgert Tillich:

„Es ist in der Tat möglich, in einem Cézannischen Stilleben, einem Marcschen Tierbild, einer Schmidt-Rottluffschen Landschaft, einem Noldeschen Erotikbild die unmittelbare Offenbarung einer absoluten Wirklichkeit in den relativen Dingen anzuschauen; der Weltgehalt lebt in des Künstlers religiöser Ekstase, scheint hindurch durch die Dinge...“³⁷.

Auf dieser von Hartlaub abhängigen Auffassung Tillichs, daß erst der Stil einem Kunstwerk eine religiöse Qualität beimißt, beruht die oben genannte Parallele zu Georg Simmel. Auch für Simmel konnte ein Bild durch seine Art der Darstellung eine religiöse Qualität bekommen, wengleich kein religiöser Inhalt dargestellt wird.

3.2. *Eckart von Sydow - Voraussetzung für Tillichs Begriff des Expressionismus*

Sydow sieht im Wesen des Expressionismus' eine Übereinstimmung mit der Religiosität der Naturvölker.

„Man darf sagen, daß die religiöse Voraussetzung der expressionistischen Lebensart im Wesentlichen des Grundrisses übereinstimmt mit dem primitiven Weltgefühl: in der Bewußtheit der irgendwie spürbaren Einheitlichkeit alles Seienden... . Zu diesem Wesen freilich gehört auch das, was wir 'mystisch' zu bezeichnen pflegen.“

Der Expressionismus hat demzufolge einen mystischen Charakter. Sydow versteht darunter eine geistig spürbare Einheitlichkeit alles Seienden.³⁸ Tillichs Auffassung über den Expressionismus beruht offenbar auf Sydows Beschreibungen. Denn Tillich gebraucht den Begriff des „Mystischen“ ebenfalls, wenn er vom Expressionismus als objektiv gehaltsbeherrschtem mystischem Stil spricht.³⁹ Entscheidend ist m.E. noch eine weitere

³⁶ A.a.O. 320.

³⁷ Ebd. 320. Diese Aufzählung ist interessant, da sie einer Aufzählung in Sydows Expressionismus-Buch (s.u. 3.1.) ähnlich ist. Die Vielfalt der expressionistischen Ausdrucksformen lassen sich, so Sydow, nur dadurch erklären, daß sie aus der reinen Innerlichkeit, "aus dem bloß subjektiven Selbstgeföhle", hervorquellen und der darzustellenden Umwelt einen Stempel aufdrücken. Gäbe es diesen "...archimedischen Punkt nicht, so stände die Vielfalt der personalen Gestaltungen ...rein isoliert nebeneinander: Franz Marcs mystisch-farbene Tierwelt, August Mackes lyrische Weichheit, Jawlenskys Giganten, Schmidt-Rottluffs machtvolle Linienkatarakte, Noldes und Lehmbruchs erregte Leidenschaftlichkeiten", v.Sydow, Expressionistische Malerei, 53.

³⁸ von Sydow, Eckart: Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei, Berlin 1920, 31. Vgl. auch das eher indirekte Zitat von Tillich in GW Bd. IX,313. Der Expressionismus ist nach Sydow der Ausdruck "der subjektiven Lebendigkeit". Er sieht "...in dem von der Natur Gegebenen nur eine Art Wiederhalt, um an ihm das eigentlich Innerliche und rein Geistige zum Ausdruck zu bringen" (A.a.O.53). Diese Auffassung erinnert an Tillichs Äußerung in seinem ein Jahr vorher erschienenen Aufsatz "Über die Idee einer Theologie der Kultur" (1919), daß im Expressionismus die darzustellende Natur bzw. der Inhalt, "im Sinne der äußeren Tatsächlichkeit der Dinge und Vorgänge" durch den formzerbrechenden Gehalt bedeutungslos werde.

³⁹ GW Bd.IX 319 "Das erste (scil. gehaltsbeherrschter Stil des Expressionismus) ist die Offenbarungsform einer objektiv geltenden, mystisch unmittelbaren geistigen Substanz eines Zeitalters oder Kulturkreises." Seit dieser offensichtlichen Übernahme der Auffassung Sydows, der Expressionismus habe einen mystischen Charakter, taucht diese Bezeichnung des Expressionismus als mystisch immer wieder auf. Vgl. "Masse und Geist" (GW Bd.II, 40), die "Religiöse Lage der Gegenwart" (GW Bd.X, 35).

Beobachtung: Tillich sieht den Expressionismus als Kunst, in der das Unbedingt-Wirkliche bzw. der Seinsgrund durchbricht. Für Sydow drückt sich im Expressionismus die „irgendwie spürbare Einheitlichkeit alles Seienden“ aus. Tillich und von Sydow sind sich in ihren Auffassungen des Expressionismus' ähnlich. Insofern ist es verwunderlich, daß Tillich den „pantheistischen Gottesbegriff“ Sydows, wegen seiner „starke[n] Verknüpfungen mit dem impressionistischen Weltgefühl“ ablehnt.⁴⁰

Ausgehend von Sydow und Hartlaub läßt sich Tillichs Vorstellung über die religiöse Kunst auf die kurze Formel bringen: Nicht der Inhalt, sondern der Stil, die Gesinnung des Künstlers, machen ein religiöses Kunstwerk aus (Hartlaub). Der religiöse Stil ist der expressive Stil, der unter ekstatisch mystischen Voraussetzungen zum Unbedingt-Wirklichen vordringen kann (Sydow).

II. Die Kunst im Kontext der Offenbarung bei Paul Tillich

Wenn die Kunst des expressiven Stilelements zum „Unbedingt-Wirklichen“ führt, dann wirkt eine solche Kunst offenbarend. Mit dieser Folgerung drängen sich weitere Fragen auf: Welche theologischen Prämissen setzt Tillich in seinem spezifischen Verständnis der Offenbarung voraus, in das die expressive Kunst integrierbar ist? In welchem Zusammenhang stehen diese Prämissen und Tillichs Verständnis der Kunst?

1. Die korrelative Struktur der Offenbarung

Der methodische Schlüssel zum systematischen Denken Paul Tillichs ist seine Methode der Korrelation. Menschliche Existenz und göttliche Selbstoffenbarung stehen in Korrelation zueinander:

"Die Beziehung zwischen Gott und Mensch ist eine Korrelation auch nach der Seite des Erkennens... Die Theologie formuliert die in der menschlichen Existenz beschlossenen Fragen, und die Theologie formuliert die in der göttlichen Selbstbekundung liegenden Antworten in Richtung der Fragen, die in der menschlichen Existenz liegen."⁴¹

Orientiert man sich an dieser Methode der Korrelation, so ist, wenn das Thema der Offenbarung dargestellt werden soll, mit der Situation des Menschen zu beginnen. Die Situation des Menschen ist durch zwei Aspekte bestimmt, die miteinander zusammenhängen. Der Mensch stellt als Seiender die Frage nach dem Grund des Seins. Er hat einerseits an diesem Seinsgrund teil. Andererseits ist der Mensch unfähig, den unendlichen Seinsgrund zu

⁴⁰ GW Bd.IX, 316.

⁴¹ ST Bd.I, 75.

erkennen⁴², da seine erkennende Vernunft zeitlich, endlich⁴³ und den existentiellen Strukturen⁴⁴ unterworfen ist.

Die Offenbarung, die der Mensch als besondere einzigartige Form der Erkenntnis empfängt, korreliert mit dieser doppelten Ausgangslage des fragenden Menschen. Hinsichtlich seiner Teilhabe am Sein offenbart sich ihm der unendliche Seinsgrund, an dem er partizipiert. In Bezug auf seine existentielle Situation offenbart sich ihm zugleich seine eigene Begrenztheit als Abgrund des Seins. Die doppelte Struktur der Offenbarung bezeichnet Tillich als ein Mysterium:

„Das echte Mysterium erscheint nur da, wo die Vernunft über sich selbst zu ihrem 'Grund und Abgrund' vorstößt, zu dem, was der Vernunft 'vorausgeht' zu dem Faktum, daß 'das Seiende ist und das Nicht-Seiende nicht ist' (Parmenides), zu der Urtatsache, daß etwas ist und nichts ist.“⁴⁵

Der „Abgrund“ ist nach Tillich die negative Seite des Mysteriums. Das Offenbarwerden des Grundes des Seins deckt zugleich das „Stigma der Endlichkeit, das in allen Dingen und in der Totalität der Wirklichkeit erscheint“, auf. Die positive Seite des Mysteriums ist der „Grund des Seins“. Das Mysterium „...erscheint als die Macht des Seins, die das Nichtsein überwindet. Es erscheint uns als etwas, das uns unbedingt angeht“.⁴⁶ Grund und Abgrund sind also zwei Erscheinungen bzw. Wirkungen des einen Offenbarungsmysteriums. Es verleiht einerseits als Seinsgrund und Seinsmächtigkeit Macht, dem Nichtsein Widerstand zu leisten. Andererseits wird dieses Mysterium nicht erfahren, ohne den Abgrund des Seins. „Ohne „das 'ich vergehe' (Jes.6,5) aus der Berufungsvision Jesajas kann Gott nicht erfahren werden“.⁴⁷

2. Die Kunst als Medium der Offenbarung

Durch welches Medium wird dem Menschenden der unendliche Seinsgrund vermittelt, so daß er zugleich die Begrenztheit seiner existentiellen Situation als Seinsabgrund erkennt. Für Tillich „gibt es keine Wirklichkeit, kein Ding und kein Ereignis, das nicht Träger des Seinsgeheimnisses werden und in die Offenbarungskorrelation eintreten kann“.⁴⁸ Zu den vielen möglichen Medien der Offenbarung ist die Kunst jedoch ein Weg, der auf besondere Weise das Unbedingt- Wirkliche vermitteln kann.

⁴² Tillich, Paul: Biblische Religion und die Frage nach dem Sein, Stuttgart 1956, 19. „Wenn der Mensch das Seiende ist, das die Frage nach dem Sein stellt, so hat er das Sein, nach dem er fragt, und hat es nicht. ... Der Mensch stellt in seiner Endlichkeit die Frage nach dem Sein.“

⁴³ ST Bd.I 100. "Die bedeutungsvollste Kategorie der Endlichkeit ist die Zeit. Endlich sein heißt: zeitlich sein." Da die Vernunft in der Zeit erkennt und da sie endlich ist, kann sie den unendlichen Seinsgrund nicht erfassen.

⁴⁴ Ebd. 100. „Sie widerspricht sich selbst und ist bedroht durch Zerrissenheit und Selbstzerstörung“.

⁴⁵ AaO. 133.

⁴⁶ AaO. 134.

⁴⁷ AaO. 133.

⁴⁸ AaO. 142.

In seiner Schrift „Das System der Wissenschaften“ nimmt Tillich eine Einordnung der Wissenschaftszweige vor, zu denen auch die Ästhetik und die Kunst zählen. Den Begriffen „Form“ und „Gehalt“, mit denen sich ein geistiger Akt beurteilen läßt, entsprechen zwei Elemente des Geistes: das Sein und das Denken. Die Wissenschaften haben sich durch die Konzentration auf je eines dieser Elemente entwickelt. So teilt Tillich die wissenschaftlichen Disziplinen in Denkwissenschaften und Seinswissenschaften ein. Denkwissenschaften sind beispielsweise die Logik oder die Mathematik; zu den Seinswissenschaften zählt er alle empirischen Wissenschaften. Von diesen Wissenschaften grenzt Tillich die Geisteswissenschaften ab, denn sie vermeiden einen einseitigen Bezug auf die Elemente des Denkens und des Seins. Die Geisteswissenschaften lassen sich weiterhin in eine theoretische und praktische Reihe untergliedern. Theorie versteht Tillich im Sinne des Wortes θεωρία als sinnerfüllendes Aufnehmen der Wirklichkeit.⁴⁹ Er meint damit, daß der menschliche Geist den unbedingten Gehalt als Sinn durch die Form hindurch erfaßt, die Tillich mit der denkerischen Verarbeitung des Gesehenen identifiziert. Zu den theoretischen Wissenschaften zählt zum einen Tillich die Kunst. Durch sie ist eine solche sinnerfüllte Aufnahme der Wirklichkeit möglich.⁵⁰ Zu den theoretischen Wissenschaften gehört zum anderen auch die auch die Ästhetik. Die Wissenschaft der Ästhetik, die als ästhetische Anschauung der Wirklichkeit „den Gehalt der Dinge durch die Formen *hindurch* zu erfassen“ sucht, kann demzufolge nicht getrennt von der Kunst behandelt werden. Die anschauende Wissenschaft der Ästhetik und die schöpferische Kunst sind gleichermaßen auf den unbedingten Gehalt ausgerichtet, deshalb gehören beide zu den theoretischen Wissenschaften.⁵¹ Die Kunst vermittelt also keine rein kognitive Erkenntnis, sondern eher ein Wissen, das mit Intuition und Anschauung beginnt, ohne auf die Form des Denkens zu verzichten. Durch sie erfaßt der Mensch durch die Form hindurch das Unbedingt-Wirkliche.

Doch worin unterscheidet sich die Kunst dann von der Religion, die ebenfalls die Richtung auf das Unbedingte darstellt? Diesen Aspekt erschließt der Vortrag „Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche“ (1959). Tillich unterscheidet hier zwischen einem direkten und zwei indirekten Wegen, die das Unbedingt-Wirkliche erkennen und dessen Erfahrung ausdrücken können. Die indirekten Wege sind die Geisteswissenschaften der Philosophie und der Kunst, während die Religion im „engeren“ Sinn den direkten Weg darstellt. Hatte Tillich im „System

⁴⁹ GW Bd.I. 249.

⁵⁰ Ebd. 249.50. Die Kunst ist bestrebt "die Dinge vom Sein, vom reinen Gehalt her zu erfassen, ohne auf das Denken, die Form zu verzichten.... Der Seinsgehalt der Dinge, den sie zu erfassen sucht, ist die Offenbarung des reinen Seins, des unbedingten Gehaltes in den Sonderformen der Dinge".

⁵¹ AaO. S.248.

der Wissenschaften“ die Kunst noch für fähig gehalten, das Unbedingt-Wirkliche zu erfassen, so scheint er jetzt etwas zurückhaltender zu sein. Das Unbedingt-Wirkliche vermittelt die Kunst auf indirektem Weg. Die indirekten Wege haben zunächst einen anderen Zweck als die Erfassung des Unbedingt-Wirklichen. Die Kunst hat den primären Zweck, die Wirklichkeit, der wir begegnen, in künstlerischen Bildern zu erfassen. Dabei wird in der künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit zugleich das Unbedingt- Wirkliche tangiert und so indirekt vermittelt.⁵²

Abschließend kann gesagt werden, daß die Kunst gegenüber den anderen Offenbarungsmedien eine besondere Stellung hat, da sie zu den herausgehobenen drei Wegen (Philosophie, Kunst und Religion) gehört, durch die der Mensch das über die Wirklichkeit hinausliegende Unbedingt-Wirkliche erkennt.⁵³ In der Kunst drückt sich in und über die Darstellung des Wirklichen hinaus der Gehalt, das Unbedingt-Wirkliche, aus. Der Mensch nimmt den unbedingten Gehalt durch die anschauende Erkenntnis (θεωρησις) wahr, die die Kunst in besonderer Weise ermöglicht.

3. Existentialismus- die Darstellung des Seinsabgrundes

Wenn die Kunst ein herausgehobenes Medium der Offenbarung ist, dann muß sie dem Betrachter erkennbar die doppelte Struktur der Offenbarung vermitteln. Doch welche Kunst ist geeignet, den Durchbruch des Seinsgrundes und das Gewährwerden des Seinsabgrundes darzustellen? Die abgrundhafte Situation, in der der Mensch vom Seinsgrund getrennt ist, findet Tillich beispielhaft im Existentialismus ausgedrückt. Er unterscheidet drei Auffassungen des Existentialismus: a) Zunächst ist der Existentialismus ein Element des menschlichen Denkens. Es reflektiert die endliche Existenz des Menschen, seine Konflikte und deren Wurzeln und die Antizipationen der Überwindung dieser Konflikte. Ein solches existentialistisches Denken hat seinen Platz meist in Grenzerfahrungen und Grenzüberschreitungen des Menschen. b) Sodann ist der Existentialismus eine Bewegung, die sich gegen das Menschenbild des 19. Jahrhunderts wendet, in der der Mensch als ein Teil des mechanischen Weltbildes betrachtet wird. c) Letztlich ist der Existentialismus der Spiegel der Situation des Menschen im 20. Jahrhundert.⁵⁴ In den künstlerischen Akten existentialistischen

⁵² GW Bd.IX, 358. "In ihnen (scil. Bildern) offenbart die Kunst, während sie das Wirkliche darzustellen versucht, zugleich das Unbedingt- Wirkliche."

⁵³ GW Bd.IX, S.358. "Es gibt drei Wege, auf denen der Mensch das Unbedingt- Wirkliche in der Wirklichkeit, durch die Wirklichkeit und über der Wirklichkeit hinaus erkennen und ausdrücken kann".

⁵⁴ Existentialist Aspects of Modern Art. MW Vol.2, 269-279.269. "I distinguish three meanings of this term: existentialism as an element in all important human thinking, existentialism as a revolt against some features in of the industrial society of the nineteenth century, and existentialism as a mirror of the situation of sensitive human beings in our twentieth century" Tillich erläutert im folgenden die drei Verstehensmöglichkeiten des Existentialismus.

Inhalts drückt sich die Entfremdung der menschlichen Situation aus. Diese Darstellung der Entfremdung entspricht der geistigen Situation der Zeit.⁵⁵

Als Erfahrung des Abgrunds des Seins kann sich der Existentialismus selbst die Fragen nach dem Sein jedoch nicht beantworten. Er kann mit seinen Fragen mit der Methode der Korrelation auf das christliche Denken bezogen werden. Damit kann das christliche Denken Antworten auf die Fragen des Existentialismus formulieren.⁵⁶ Andererseits bedarf das christliche Denken selbst der geistigen Strömung des Existentialismus, da nirgendwo sonst die menschliche Situation in aller Fragwürdigkeit, Endlichkeit und Leere dargestellt wird, von der aus der Mensch nach der Offenbarung fragt. So ist der Existentialismus selbst ein entscheidendes Element im religiösen Denken geworden.⁵⁷ Diese beiden Aspekte, die Tillich hier zum Ausdruck bringt, daß der Existentialismus sich selbst keine Antwort auf die in der Existenz beschlossenen Fragen geben kann und daß das christliche Denken des Existentialismus bedarf, um die christliche Botschaft in die gegenwärtige Situation adäquat zu verkünden, läßt sich in der These zusammenfassen: Es gibt keinen christlichen Existentialismus, aber christliche Existentialisten.⁵⁸

4. Der Expressionismus- der Durchbruch des Seinsgrundes

Wie bereits oben dargestellt⁵⁹, folgerte Tillich aus der Synthese der Gedanken Hartlaubs und Sydows, daß der expressive Stil zum Unbedingt-Wirklichen vordringen kann. Damit stellt der Stil des Expressionismus' den künstlerischen Durchbruch des unbedingten Gehaltes dar. Der Expressionismus läßt als Stil eine theonome Kunst entstehen, die zum Gehalt des Seins durchdringt. Das geschieht dadurch, daß die äußere Tatsächlichkeit der dargestellten Dinge im Expressionismus bedeutungslos wird, weil „ein formzersprengender religiöser Gehalt nach Form ringt“.⁶⁰ Er gilt als religiöser Stil, der unabhängig vom religiösen Inhalt des Dargestellten einem Gegenstand eine religiöse Qualität zu geben vermag. Der

⁵⁵ AaO. 276. "Displaced persons are symbol of our time, and displaced souls can be found in all countries. This large scale of displacement of our existence is expressed in these pictures."

⁵⁶ Um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, weist Thomas Kucharz auf eine sehr bezeichnende Stelle in Tillichs Werk hin, wo Tillich eine Begegnung mit T.S. Eliot beschreibt. Tillich sagte zu Eliot, daß seine Dichtung zwar das Problem der menschlichen Situation aufzeige, aber im Horizont des existentialistischen Denkens keine Antwort zu geben vermag. "Er (scil. T.S. Eliot) antwortete darauf: 'Wie sie wissen, bin ich ein überzeugter Anhänger der anglikanischen Kirche'". GW Bd. VIII,315. Kucharz, Thomas: Theologen und ihre Dichter. Literatur, Kultur und Kunst bei Karl Barth, Rudolf Bultmann und Paul Tillich, Mainz 1995. S.289.

⁵⁷ MW Vol.2, 276. "Existentialism describes the human situation, and as such it is a decisive element in present day religious thinking and Christian theology."

⁵⁸ Ebd. 276. "All this (scil. expression of displacement) is no positive answer to the question of our existence and therefore I would agree that there is no Christian existentialism. There are many Christian existentialists."

⁵⁹ siehe I.3.

⁶⁰ Über die Idee einer Theologie der Kultur (1919), GW Bd. IX, 23.

Expressionismus sucht eine „objektive Geistigkeit zum Ausdruck zu bringen.“⁶¹ Er löst die Eigenform der Dinge zugunsten eines objektiven metaphysischen Ausdrucks auf, der seinen Grund jenseits von Subjekt und Objekt besitzt.

Diese Bewertung des Expressionismus als Durchbruch des unbedingten Gehalts durch die bedingte Form zieht sich durch alle Schriften Tillichs, in denen er sich mit den Fragen der Kunst und der Religion auseinandersetzt. Schon in seinen frühen Schriften verdeutlicht Tillich, daß der Durchbruch des unbedingten Gehaltes, den Abgrund des Seienden⁶², das Nein, gegenüber der alten Form heraufbeschwor.⁶³ Primär betont Tillich in den späteren Schriften zur Kunst, daß der Expressionismus die natürliche Form der Gegenstände in der Darstellung durchbricht: „Expression disrupts the naturally given appearance of things“.⁶⁴ Das war bereits in den frühen Schriften mit der Bemerkung angelegt, daß der Inhalt, das natürliche So-Sein der Dinge, angesichts des formzersprengenden Gehaltes bedeutungslos wird. Das Zerbrechen der natürlichen Gestalt ist für Tillich ein Zeugnis des Geistcharakters des Expressionismus. „Das Unbedingt- Wirkliche erscheint in ihm als das, was 'das Gefängnis unserer Gestalt durchbricht', wie es in einem Lied über den Heiligen Geist heißt“.⁶⁵ Die durchbrechende Macht des Expressiven ist eine geistvolle ekstatische Manifestation des Unbedingten.

5. Eine Interpretation: Das korrelative Verhältnis von Existentialismus und Expressionismus

Aus der vorangegangenen Darstellung des Existentialismus als Ausdruck der abgrundhaften Entfremdung des Menschen und des Expressionismus als Durchbruch des unbedingten Seinsgrundes ergibt sich, Existentialismus und Expressionismus korrelativ aufeinander zu beziehen. Ausgehend von der Methode der Korrelation läßt sich diese Interpretation so formulieren: Der endliche Mensch fragt nach dem unendlichen Seinsgrund. Die korrelative Offenbarungserkenntnis hat demzufolge die Doppelstruktur der Erkenntnis der eigenen Begrenztheit als Seinsabgrund und Erfahrung des unendlichen Seinsgrundes. Dieses korrelative Verhältnis läßt sich auf die Kunst beziehen. Der expressiv- religiöse Stil bewirkt eine Transparenz zum unbedingten Gehalt, indem er die selbstverständliche natürliche Form zerbricht. Sowohl die Gestalt des Gegenstandes, wie er in der Natur erscheint, als auch die vertraute alte Darstellungsform wird durch den expressiven Stil zerbrochen. Dadurch

⁶¹ Religiöser Stil und Religiöser Stoff in der Bildenden Kunst (1921), Bd. IX, 319.

⁶² Die Religiöse Lage der Gegenwart (1926), Bd.X, 34.

⁶³ GW Bd.IX, 23.

⁶⁴ Protestantism and the Contemporary Style (1957), MW Vol.2, 301.

⁶⁵ Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche GW Bd.IX, 365f. In dem Vortrag "Zur Theologie der Bildenden Kunst und Architektur" erwähnte Tillich ebenfalls diese Textzeile: "Aber es fehlt ihnen (sicl. den Renaissance-malern) die Erfahrung des Geistes, der, wie es in einem Lied heißt, 'die Grenzen unserer Form zerbricht'."

erscheint der Inhalt des Bildes gegenüber seiner natürlichen Gegebenheit verfremdet. Diese Entfremdung in der expressiven Darstellung ist ein Ausdruck der existentialen Entfremdung des Menschen. Damit stellt Entfremdung des dargestellten Inhalts die existentialistische Ebene des Kunstwerks dar. Die Betonung des Durchbruchs des unbedingten Gehalts durch die herkömmliche Form beschwört in der Kunst des expressiven Stils zugleich in dialektischer Weise die andere Seite herauf: die Darstellung des Abgrunds des Seienden.⁶⁶ Ganz deutlich zeigt sich die abgründige Seite dieser Kunst in dem existentiellen Inhalt der Bilder.⁶⁷ So erscheint die Transparenz zur Seinstiefe des religiösen Stils in der inhaltlichen Darstellung der endlich-existentiellen und fragwürdigen Situation des Menschen, in der er nach dem Seinsgrund fragt.⁶⁸ Hinter dieser Struktur ist die Methode der Korrelation zu erkennen. Die entfremdete Situation, in der der Mensch nach dem Sein als solchem fragt, wird in der Offenbarung zum Abgrund des Seins qualifiziert. Der Seinsabgrund erscheint durch den religiösen und formzerbrechenden Stil, der die abgründige, existentielle Situation des Menschen darzustellen vermag.

5. Bilanz

Für Tillich stellt die Kunst ein herausgehobenes Medium der Offenbarung dar. Sie vermittelt durch ihre intuitiv anschauende Weise das Geheimnis der Seinstiefe. Tillich interpretiert den offenbarenden Charakter der Kunst durch die Begriffe Form und Gehalt. Demzufolge wirkt die Kunst offenbarend, wenn eine stilistische Vermittlung zwischen der bedingten Form und dem dahinterliegenden unbedingten Gehalt stattfindet. Diese Vermittlung gelingt am besten durch das expressive Stilelement.

Aus Tillichs methodischen Schlüssel, der Methode der Korrelation, folgt, daß der Seinsgrund, an dem der fragende Mensch partizipiert, sich auf die existentielle Situation des Fragenden bezogen offenbart. Der Mensch wird durch die Offenbarung des Seinsgrundes des

⁶⁶ MW Vol.2 301. "That which is expressed is 'the dimension of depth' in the encountered reality, the ground an abyss on which everything is rooted."

⁶⁷ In der Schrift "Der Mut zum Sein" versteht Tillich den Expressionismus ganz vom Abgrund des Seins her. Er beschreibt aus dem Blickpunkt des Existentialismus den Expressionismus, den er als Ausdruck der Existenzangst versteht. Der Expressionismus löst alle Strukturen der Wirklichkeit auf. "Die Welt der Angst ist eine Welt, in der die Kategorien, die Strukturen der Wirklichkeit, ihre Gültigkeit verloren haben." GW Bd.XI, S. 111f.

⁶⁸ Tillich wurde eine mißlungene Expressionismusinterpretation immer wieder vorgeworfen. So meint Gesa Thiessen, Tillichs Expressionismusverständnis, das mit der Darstellung der menschlichen Entfremdung gepaart ist, wäre durch die Erfahrung des ersten Weltkriegs sehr persönlich bestimmt. Kunstgeschichtlich sei der Expressionismus nicht allein mit den Kategorien der Entfremdung und des Zerbrechens der Form einzuschätzen. Thiessen, Gesa: Religious Art is Expressionistic. A Critical Appreciation of Paul Tillichs Theology of Art, in: The Irish Theological Quarterly 59/4 (1993), Maynooth 1993, S.302-311.308. "It can be easily explained, how Tillich was misled in his interpretation of Expressionism. Through his First World War experience he knew suffering on a very personal level, i.e. human estrangement, which would feature so strongly in his theology of culture."

Seinsabgrundes gewahr, in dem er in seiner Endlichkeit existiert. Das aus der Methode der Korrelation folgende Verhältnis von Seinsgrund und Seinsabgrund im Offenbarungsmysterium läßt sich auf Tillichs Deutung der Kunst des Expressionismus beziehen: Das spezifische Verhältnis des Offenbarungsmysteriums spiegelt sich in der Beziehung zwischen expressionistischem Stil und existentialistischem Inhalt eines Bildes wieder.

III. Würdigung und Kritik - Deutung der Kunst aus christlicher Perspektive

Tillich vermochte es, die moderne Kunst in sein theologisches System zu integrieren. In der Kunst drückt sich der Mensch aus, in dem er die Wirklichkeit der Welt überschreitet. Hierin korrelieren Kunst und Religion miteinander. Als deutender Kulturtheologe interpretiert Tillich die moderne Kunst so, daß sie als Medium Gott offenbart. Insbesondere der Expressionismus zeigt in der modernen Kunst den Durchbruch des Unbedingt- Wirklichen. Doch an dieser Deutung läßt sich aus theologischer (1) und postmoderner (2) Hinsicht Kritik üben. Diese Kritik läßt sich jedoch für eine christliche Deutung der Kunst fruchtbar machen (3).

1.) Problem der Interpretation Tillichs in theologischer Hinsicht

Es ist berechtigt zu fragen, ob das, was sich in der Tiefendimension eines Kunstwerks dem individuellen Betrachter zeigt, theologisch gedeutet tatsächlich der in der Geschichte Jesu Christi offenbar gewordene Gott ist. Eine solche Kritik trifft den kulturtheologischen Ansatz Tillichs fundamental, denn sie betrifft nicht nur die Offenbarung durch das Medium der Kunst, sondern die von Tillich postulierte Offenbarung durch die Natur oder durch jedes mögliche Medium der Kultur. Tillichs kulturtheologische Deutung der Kunst, die ihn zu der Möglichkeit einer Offenbarung durch den Expressionismus führt, ist in ihrem Kern sehr formal. Wie bereits oben dargestellt ist das Zentrum seines Gedankens, der Durchbruch des unbedingten Gehalts durch die herkömmliche Form. Ob es sich bei diesem Durchbruch der Seinstiefe tatsächlich um den christlichen Gott handelt, wie es Tillich postuliert, bedarf einer inhaltlichen Konkretisierung. Diese konkrete inhaltliche Bestimmung ist durch formale Kriterien und deren einheitliche Deutung m.E. nicht zu erreichen.

2.) Tillichs Interpretation in postmoderner Hinsicht

Der kulturtheologische Ansatz Tillichs lebt in der theologischen Deutung der Kunst bis heute fort.⁶⁹ Die Kunst und deren Interpretation hat sich jedoch seit Tillich fortentwickelt. Deshalb

⁶⁹ Rombold, Günter: Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988. In dem letzten Kapitel seines Buches „Das Transzendieren des Kunstwerks“ führt Rombold Tillichs

ist es nicht unproblematisch, wenn man Tillichs Ansatz, den er anhand der Kunst der Moderne entwickelte, ohne kritische Auseinandersetzung im Zeitalter der Postmoderne verwendet.⁷⁰ Diese Epoche zeichnet sich nach Lyotard dadurch aus, daß es eine Vielgestaltigkeit der Sprachspiele und Interpretationsräume gibt, die sich durch kein einheitliches System oder Konzept zusammenbinden lassen. Jede Aussage und jede Interpretation steht in einem Modell eines offenen Systems „in welchem die Relevanz einer Aussage darin besteht, „Ideen zu veranlassen“, daß heißt andere Aussagen und andere Spielregeln“.⁷¹ Die Interpretation eines Kunstwerks vor einem universalen alles erfassenden Horizont der Deutung, wie es Tillichs kulturtheologischer Ansatz darstellt, ist aus postmoderner Hinsicht deshalb problematisch. Ein solcher Ansatz ist, mit Lyotard gesprochen, totalitär. Jeder Durchbruch der herkömmlichen Form ist in Tillichs Deutehorizont ein Durchbruch des religiösen Gehaltes. Eine postmoderne Interpretation der Kunst der Gegenwart wird ohne absoluten Anspruch jedoch immer die Möglichkeit einer anderen, auch nichtreligiösen, Deutung tolerieren müssen und demzufolge auf ein einheitliches Interpretationsmuster der modernen Kunst verzichten.⁷² Andernfalls würde der Theologie vorgeworfen, die Kunst zu vereinnahmen. Ein Seitenblick in die rege Debatte um Theologie und Literatur mag dies verdeutlichen.

Hier wird die Vereinnahmung der Literatur durch die theologische Deutung immer wieder diskutiert. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Theodore Ziolkowski weist gegen allen theologischen „Imperialismus“ dezidiert darauf hin, daß „ein religiöses Sprachelement keineswegs immer auf einen religiösen Gehalt zu weisen braucht“⁷³. Die Kunst kann eben auch nichtreligiös gedeutet werden. Der Tübinger Theologe Dietmar Mieth hält dem entgegen, daß dieser „ideologischen Gefahr der Theologie...die Gefahr einer Ideologie der Ideologielosigkeit in der Literaturwissenschaft gegenübersteht.“ Er kritisiert einen „Neutralismus gegenüber Sinnfragen“, der als „Weltanschauung propagiert wird.“⁷⁴ Die

Grundgedanken vor. (Aufsatz? Sek.lit)

⁷⁰ Die Diskussion um den Begriff kann hier nicht werden, obwohl es eigentlich notwendig wäre. Grundlegend ist m.E. Lyotard, der mit der Prägung des Begriffs die Debatte darum auslöste. Der Begriff „postmodern“ „...bezeichnet den Zustand der Kultur nach den Transformationen, welche die Regeln der Spiele der Wissenschaft, der Literatur und der Künste seit dem Ende des 19. Jahrhunderts getroffen haben.“ Lyotard, Jean Francois: Das Postmoderne Wissen: ein Bericht. Wien ⁴1999. S13.

⁷¹ ebd. S.185

⁷² Die einfache Übertragung der Interpretation des Durchbruchs des unbedingten Gehalts durch Form ist im Hinblick auf die Postmoderne auch inhaltlich problematisch, da sich die Frage stellt, welche herkömmliche Form in der Kunst der Postmoderne zerbrochen wird. Der Begriff der Form ließ in der Kunst des Expressionismus noch eindeutig bestimmen.

⁷³ Theodore Ziolkowski: Theologie und Literatur: Eine polemische Stellungnahme zu literaturwissenschaftlichen Problemen. in: Walter Jens, Hans Küng, Karl Joseph Kuschel: Theologie und Literatur. Zum Stand des Dialogs. München 1986 S.124.

⁷⁴ Dietmar Mieth: Braucht die Literatur(wissenschaft) das theologische Gespräch? Thesen zur Relevanz

Kehrseite der Beachtung der Autonomie und Neutralität der Literatur und in übertragener Weise der Kunst kann m.E. darin bestehen, daß die wirklichkeitserschließende Dimension der religiösen Sinndeutung eines Kunstwerks nun gar nicht mehr zur Sprache kommt. Deshalb wird man fragen müssen: Auf welche Weise ist eine theologische Deutung der Kunst möglich, die die Autonomie der Kunst und deren Wissenschaften nicht beschneidet?

2. Deutung der Kunst?

Meines Erachtens ist es möglich, die Kunst der Postmoderne theologisch zu deuten. Dabei sind zunächst zwei Voraussetzungen zu beachten, die sich aus dem Vorangegangenen ergeben.

1.) Um die Autonomie der Kunst zu wahren und um sich des Ideologieverdachts zu entziehen, wird eine theologische Deutung eines Kunstwerks die Pluralität der Zugänge zu einem Kunstwerk wahren. Dem offenen Deutehorizont der Postmoderne wird Rechnung getragen, wenn die religiöse Deutung eines Kunstwerks keine alleinige Geltung beansprucht, sondern auf eine mögliche sinnerschließende Deutung des Kunstwerks weist. In aller Potentialität geschieht diese religiöse Deutung des Kunstwerks, deren Wahrheit beim rezipierenden Subjekt immer wieder neu entschieden wird. Auf diese Weise kann eine potentiell religiöse Deutung eines Kunstwerks, Glauben beim rezipierenden Subjekt eröffnen oder selbst aus dem Blickpunkt des Glaubens heraus geschehen.

2.) Um die zweite Voraussetzung zu benennen, ist noch einmal die Kritik an Tillich wachzurufen, daß seine kulturtheologische Deutung in ihrer Formalität nicht per se als christliche Deutung erkennbar ist. Insofern soll das Kunstwerk aus einer unverwechselbar christlicher Perspektive gedeutet werden. Wie dies möglich sein kann, hat m.E. sehr treffend kein Theologie, sondern ein Künstler versucht zu beschreiben. Van Gogh schreibt an seinen Bruder Theo:

„Wenn ich hierbleibe werde ich einen Christus im Olivengarten malen; vielmehr die Olivenernte, so wie man sie noch sieht, und wenn ich darin die wahren Verhältnisse der Gestalt auffinde, so kann man an jenes denken“.

Van Gogh drückt die Möglichkeit einer christlichen Deutung eines Kunstwerks aus, die bei dem Inhalt ansetzt. Man *kann* bei dem, was *noch* sieht, an jenes denken. Nur vom Rand aus, von der Darstellung des Sichtbar-Profanen und Endlichen kann man durch die Vermittlung der Kunst den Unendlichen und Absoluten gewahren.

Mit einer christlichen Deutungsmöglichkeit eines Kunstwerks, die nicht bei der Form, sondern bei dem Inhalt ansetzt, kann man sich sogar von einer Bemerkung Tillichs selbst

„litaraturtheologischer Methoden“. in: Theologie und Literatur S.168.

inspirieren lassen. In seinem Aufsatz „Protestantism and the Contemporary Style“ deutet er an, wie er Picassos Guernica genuin christlich interpretieren könnte:

„The symbol of the cross has become a subject matter of many works of arts - often in the style which is represented by Picassos Guernica“⁷⁵

Tillich hat diesen Gedanken leider nicht weiter ausgeführt. Er ermöglicht jedoch m.E. eine christliche Deutung der Modernen Kunst durch eine analogia crucis. Nur von existentiellen Rand des Daseins, der in einem Kunstwerk dargestellt wird, kann eine christliche Deutung der Modernen Kunst ihren Weg finden. In einer solchen Deutung wird in dem Kunstwerk dasselbe Leiden erkannt, das auch Christus am Kreuz litt. Durch jene Deutung rückt eine Welt der Erniedrigung in den Blick. Sie hat für den Christen ihre Bedeutung in der Erkenntnis, daß Gott in diesem Leiden an der Welt ganz gegenwärtig ist, so wie er mit Christus durch das Kreuzesleiden hindurchging.

Man wird gegen den vorgeschlagenen Interpretationversuch einwenden, daß die moderne Kunst in ihrer Vielfalt durch die Suche nach einer analogia crucis nur in der Darstellung eines existentiellen Inhalts wahrgenommen wird. Doch hier ist noch einmal auf die Potentialität einer solchen Deutung zu verweisen, die die Möglichkeit einer anderen Wahrnehmung und Interpretation der Kunst immer mit voraussetzt. Die potentiell religiöse Deutung eines Kunstwerks durch eine analogia crucis kann dazu beitragen beim Rezipienten einen christlichen Glauben zu eröffnen, der an seiner inhaltlichen Konkretion nichts preisgibt. Die Kunst kann durch die Weise der analogia crucis für den zum Glauben kommenden offenbarend wirken. Der Glaubende kann dann im Bild erkennen, was er im biblischen Zeugnis hört: Er sieht, was er hört (Mk. 4,23)

⁷⁵ MW Vol.2, S.302.