

Bertram Schmitz

Religion als Kunst

Von der religionswissenschaftlichen Theorie
bis zum interreligiösen Kunstwerk



Nomos

Bertram Schmitz
Religion als Kunst

Bertram Schmitz

Religion als Kunst

**Von der religionswissenschaftlichen Theorie
bis zum interreligiösen Kunstwerk**

Tectum Verlag



Nomos

Bertram Schmitz
Religion als Kunst
Von der religionswissenschaftlichen Theorie
bis zum interreligiösen Kunstwerk

© Tectum Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2022
ePDF 978-3-8288-7810-5

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4717-0
im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlaggestaltung: Tectum Verlag, unter Verwendung eines Gemäldes
von Frau Dr. Naghmeh Jahan

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Vorwort

Der Klang arabischer Verse, die Statue eines tanzenden Körpers in einem Feuerrad, die perfekt geschriebenen Buchstaben eines hebräischen Textes, wenige schwarze Pinselstriche auf einem Blatt Papier oder auch abstrakte Masken, die bei Festen getragen werden, sowie die fast monochromen Malereien an einem Felsvorsprung: Was macht sie zu Kunst, mehr noch zu religiöser Kunst von hoher, mitunter zentraler Bedeutung? Das vorliegende Werk *Religion als Kunst* öffnet einen wissenschaftlichen Zugang zu diesen ganz unterschiedlichen Werken. In ihm wird deutlich, auf welchen internen religiösen Grundlagen die Bedeutung solcher Gegenstände zugänglich wird und ihr Wert sich erfassen lässt. *Kunst* wird in den Religionen zum Medium. Sie wird zu einer Form, das gemeinte Religiöse zu gestalten und für die Religiösen auf je ihre Weise wahrnehmbar, erlebbar und mitunter in besonderer Weise genießbar zu machen.

Um diesen Genuss und die religiöse Tiefe nachvollziehen zu können, bedarf es zunächst eines Kunstverständnisses, das den betreffenden Kunstwerken angemessen ist. Der klassische Museumsbegriff der Kunst wird dabei relativiert, mitunter gänzlich zurückgelassen, wenn es vor allem darum geht, das Religiöse in den Kunstwerken zu erfassen. Für einen Zugang zu Kunstwerken dieser Art bildet die Kenntnis der Religionen den Schlüssel. Dadurch wird der Klang der Verse als Rezitation des als ewig verstandenen Korans nachvollziehbar. Ebenso kann die zentrale Bedeutung des tanzenden Shivas als Verkörperung des kosmischen Geschehens in seinen Polaritäten erfasst werden. Auch die Torarolle wird in ihrem Verständnis gleichsam als lebende Person, als sprechendes göttliches Gegenüber und als Text jüdischer Identität erfassbar. Die schwarzen Linien auf dem Papier werden zum Zeugnis des geistigen Zustands einer oder eines Übenden der Zen-Meditation, die Masken zu übermenschlichen Verkörperungen innerhalb einer afrikanischen Zeremonie und die Farblinien zu Medien der Kommunikation mit der Traumzeit.

Was in diesen Zeilen nur mit wenigen Worten angedeutet werden kann, bildet den Inhalt des vorliegenden Buchs: Welches Kunstverständnis ist notwendig, um reli-

giöse Kunst angemessen zu erfassen, und welche Bedeutung haben religiöse Kunstwerke, die sich in so unterschiedlichen Gestalten darstellen? Diese Fragen werden zunächst allgemein für die einzelnen Religionen untersucht, um sie dann an spezifischen Kunstwerken zu verdeutlichen. Dazu wurden Kunstwerke ausgewählt, die für die einzelnen Religionen möglichst zentral und repräsentativ sind. Zugleich werden die religiösen Vorstellungen zugänglich gemacht, durch die der jeweilige Gegenstand erst zu einem solchen Kunstwerk wird. Aus diesem Grund liegt der Schwerpunkt der Arbeit auf einem religionswissenschaftlichen Zugang: Die religiöse Bedeutung wird als das Grundlegende verstanden, das daraufhin in Kunstwerken seinen Ausdruck findet.

Es ist bemerkenswert wie unterschiedlich und vielfältig die Ausdrucksformen sind, die religiöse Menschen gefunden haben, um ihren Vorstellungen und Erlebnissen Gestalt zu geben – wobei sie mitunter die Gestalt als durch eine Gottheit vorgegeben verstehen, so, als habe sich das Religiöse seine Form selbst gewählt. Mal sind es Klänge, mal ein Buch oder ein menschlicher Körper, das architektonisch bis ins Letzte durchgestaltete Bauwerk, der Ablauf eines Rituals oder eine bestimmte körperliche Haltung, die mit der geistigen korreliert – in all diesem und noch viel mehr kann sich das Religiöse künstlerischen Ausdruck verschaffen.

Unmittelbar erfasst werden die Kunstwerke in ihrem religiösen Gehalt nur von den Angehörigen der Religionen. Die wissenschaftlichen Beschreibungen decken die Beziehungen zwischen den Religiösen und den Kunstwerken auf und ermöglichen es so auch denen, die nicht in einer solchen unmittelbaren Relation zum Gegenstand stehen, dessen Sinn und Bedeutung zu erfassen. Was für die religiösen Menschen ein Subjekt und ein Gegenüber ist, wird in der Wissenschaft zum Objekt der Betrachtung – ohne die Bedeutung aus dem Auge zu verlieren, die dem Gegenstand innerhalb der Religionen zugeordnet ist. Zugleich ermöglicht die religionswissenschaftliche Betrachtung, sich über Religionsgrenzen hinweg angemessen über diese Kunstwerke auszutauschen. Das kann bei aller Vielfältigkeit dennoch in überraschend deutlichen Begriffen geschehen. Zunächst wird offensichtlich, dass auch innerhalb der Religionen klare Grenzen gezogen werden, ob ein Gegenstand überhaupt religiös ist. Wenn Gegenstände als religiös angesehen werden, können sie vielfach unterschiedlichen Graden religiöser Gewichtigkeit zugeordnet werden. Zudem werden den Gegenständen innerhalb der Religionen spezifische Qualitäten und Bedeutungen zugemessen. Die Grade religiöser Qualität können im Höchstfall so weit gehen, dass *Religion* gewissermaßen in *Kunst* aufgeht, selbst ihren Inhalt vollständig und zentral in einem Kunstwerk verwirklicht, so etwa im tanzenden Shiva, in der Koranrezitation oder der Buddha-Statue in Meditationshaltung. In diesem Sinn werden die Gegenstände in höchstem Maße zu *Religion als Kunst*.

Durch das klassifizierende und beschreibende interne Verständnis religiöser Kunstwerke wird auch außerhalb des jeweiligen religiösen Kontexts die Sprache lesbar, mit der in den Religionen über die Kunstwerke gesprochen wird. Es wird möglich, über Formen- und Inhaltssprachen hinausgehend deren Religionssprachen zu lesen. Schließlich wird es möglich, mit diesen Sprachen weiter zu spielen, konstruktiv mit ihnen zu agieren.

In Teil A werden zunächst die Grundlagen der Begriffe von Kunst und Religion als religiöser Kunst erarbeitet und an Beispielen verdeutlicht. Danach steht in Teil B vor allem das innerreligiöse Verständnis im Vordergrund. Teil C schließlich stellt selbst ein interreligiöses Kunstwerk vor. Es wird an diesem Beispiel gezeigt, wie auf wissenschaftlicher Grundlage religiöse Kunstwerke in ihrem Kontext entfaltet werden können. Dazu mögen an dieser Stelle bereits einige Hinweise sinnvoll sein:

Ich habe aus der Fülle der Gegenstände die 57. Sure des Korans gewählt, um eine solche kontextuelle Entfaltung an einem Beispiel möglichst tiefgreifend zu verdeutlichen. Zweifellos hätte die Wahl ebenso auf ein buddhistisches Kunstwerk fallen können, das in seinem hinduistischen oder jainistischen Zusammenhang gezeigt wird. Anhand der kontextuellen Entfaltung der 57. Sure wird sichtbar, inwiefern diese Verse selbst ein religiöses Kunstwerk darstellen. Je genauer die Analyse wird, desto deutlicher werden die Kunstfertigkeit, das Spiel mit Worten und Bildern, die Assoziationen und die kontextuell interreligiösen Verbindungen der Sure. Diese Sure zeigt sich selbst in ihrer Verbundenheit mit jüdischen und christlichen Texten und religiösen Vorstellungen, spielt gleichsam mit ihnen und gestaltet sie in der spezifischen Aussage des Korans. Es ist für Lesende also durchaus möglich und kann zudem sinnvoll sein, mit Teil C des Buchs zu beginnen, um sich auf diesen – im Koran deutlich greifbaren – interreligiösen Dialog einzulassen. Jedes religiöse Kunstwerk hat seine interne Bedeutung, die nur durch die Kenntnis der jeweiligen Religion verständlich wird, und es hat seinen Kontext, in dem es gleichsam in konzentrischen Kreisen seine religiöse Umwelt einbezieht. Bei den Suren des Korans wird dieses Feld vor allem durch die damaligen Ereignisse und durch biblische Schriften abgesteckt, auf die sich das islamische Offenbarungswerk immer wieder bezieht.

Dieses abschließende interreligiöse Kunstwerk soll noch einmal eine andere Ebene des Umgangs mit religiöser Kunst aufzeigen: Religiöse Kunst wird gleichsam als Medium verwendet, um religionswissenschaftliche Erkenntnisse in plastischer Weise zugänglich zu machen. Wie die Teile A und B deutlich machen, wird Religion erst in der Religion selbst zur Religion. In ihrer Beschreibung ist sie Kultur. So bleibt auch dieses Kunstwerk zur 57. Sure Kultur und eine Form der Darstellung. Es greift dabei auf Formen zurück, die den religiösen Werken selbst inhärent sind, um die gemeinten Inhalte zur Sprache zu bringen.

Mir bleibt noch, mich zu bedanken: Zunächst bei Frau Dr. Naghmeh Jahan für die kalligrafische Umsetzung der Ausführungen zur 57. Sure. Bei der Durchsicht des Manuskripts half Frau Karola Schrader mit ihren Anmerkungen und Hinweisen. Auch die Gespräche mit Frau Dr. Kristin Purfürst waren weiterführend. Weiterhin ist Herr Thomas Wasmer vom Tectum Verlag bei Nomos zu nennen, der dieses Buch als wissenschaftliches Werk angeregt und seinen Entstehungsprozess begleitet hat; ebenso Herr Dr. Volker Manz, der das Lektorat übernahm. Schließlich gilt noch einmal ein besonderer Dank an Herrn Anton Lorf, der in höchst kompetenter Weise mit seinen vielen Anmerkungen half, den Entwurf des Werks zu einem Manuskript im eigentlichen Sinn zu gestalten.

Jena, im Februar 2022

Bertram Schmitz

Inhalt

Vorwort	V
Hinführung	1
Teil A	
Die Distanz: Der religionswissenschaftliche Zugang	7
1. Zugänge zu religiöser Kunst	9
1.1 Kunst als Ausdruck religiöser Intention	9
1.2 Die Entfaltung von Religion und Kunst im Vollzug	13
1.3 Religion als Kunst	14
1.4 Der Prozess in der religiösen Kunst	15
1.5 Chiffre – Zwischen Gegenständlichkeit und Gegenstand, zwischen spezifischem und universalem Anspruch	16
1.6 Religiöse Rituale als Kunst und in künstlerischer Gestalt	20
1.7 Kunst als Sichtbarmachen einer Tiefe der Wirklichkeit – Der Verweisungscharakter	21
1.8 Intentionen religiöser Kunst	23
1.9 Grade der Darstellung von Religionsbezügen	27
1.10 Überlegungen zur Legitimation von Religion und Kunst	28
2. Beispiele religiöser Kunst	33
2.1 Religiöse Kunstwerke	33
2.2 Kunstwerke, die ihre gesamte Religion verkörpern	39
2.3 Kunstwerke, die ihre Religion oder Konfession als Gesamtkomplex verkörpern	42
2.4 Kunstwerke, die ihre Religion fokussieren	51
3. Der Koran als Zentrum religiöser Kunst im Islam	67
3.1 Der Koran – Die heilige Schrift im interreligiösen Vergleich	67
3.2 Der Koran als Rezitation	72
3.3 Der Koran als Buch	74
3.4 Der Koran als Kalligrafie	79
	IX

3.5 Der Koran als Schrift	82
3.6 Der Islam und die Frage nach Kunst	88
3.7 Der Islam und die „abrahamitischen“ Religionen als Perspektive für Teil C	93
3.8 Überlegungen aus Japan zu Kunstverständnis, Interaktivität und Schönheit	96
4. Die Frage nach dem Primat von Religion und Kunst	99

Teil B

Innenperspektiven – Der religiöse Zugang zu Kunst	109
1. Religionsspezifische interaktive Zugänge zur Kunst	111
1.1 Religion und Theologie	111
1.2 Die Theologie	113
1.3 Das religiöse Verständnis gegenüber dem religionswissenschaftlichen Verständnis	116
1.4 Das jeweilige Selbstverständnis von Kunst in den Religionen im Überblick	118
1.5 Religionsinterne Bedeutungen eines religiösen Gegenstands und ihre Bedeutungslosigkeit außerhalb ihres Kontexts	119
1.6 Judentum, Christentum und Islam als religiöse Beziehung	121
2. Religionen im persönlichen Bezug	123
2.1 Die 1. Person Singular	123
2.2 Die Formel in der 2. Person	124
2.3 Die eigene Religion und die der anderen	125
2.4 Ausblick auf das interreligiöse Beispiel des Kunstwerks in Teil C und die Interkulturalität	129
3. Der konstruktive Umgang mit der eigenen Religion	133
4. Verkörperungen von Religion als absoluter Bezug zur Transzendenz	137
4.1 Die Überführung von Körpern oder Gegenständen in die religiöse Sphäre	138
4.2 Ideale und Idealisierungen von menschlichen Körpern	144
4.3 Körper und Kunst – Mode und Model als säkulares Beispiel	153
4.4 Der menschliche Körper als Verweis auf ein Ideal – säkular und religiös	156
4.5 Körper und Schrift als sich gegenüberstehende Zentren in Religionen	157
4.6 Der menschliche Körper als Ort der Verwirklichung von Religionen	158

5. Das religionsinterne Selbstverständnis von Kunst	167
5.1 Jüdische Kunst und die Kunst des Judentums	170
5.2 Die Kunst Ostasiens – ein (zen-)buddhistischer Zugang	175
5.3 Die Kunst Südasiens – ein hinduistischer Zugang	180
5.4 Der Blick auf afrikanische Kunst	183
5.5 Die Kunst Australiens – Annäherung an eine interne Perspektive	194
5.6 Eine Perspektive auf altägyptische religiöse Kunst	200
5.7 Gegenüberstellung der indigenen Betrachtungen	204
6. Weiterführende Auswertungen zum religiösen Zugang	207
6.1 Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit in religiöser Kunst	207
6.2 Die rituelle Transformation von Kunstwerken in die religiöse Sphäre	208
6.3 Abschließende Bemerkungen: Von der Schönheit und dem Schrecklichen	220

Teil C

Der praktische Zugang eines interreligiösen Kunstwerks der 57. Sure des Korans	223
1. Die Bedeutung des Korans für den Islam	225
1.1 Der Koran als interreligiöse Schrift und als Grundlage des Islams	225
1.2 Die historische Perspektive auf den Koran	229
1.3 Der Koran als Prophetie des göttlichen Gerichts	231
1.4 Legitimation des Korans als Religion und als Kunst	233
2. Die 57. Sure als interreligiöses Kunstwerk	239
2.1 Kalligrafie und die Ausstellung der 57. Sure	239
2.2 Die Gestaltung der Ausstellung und die Auswahl biblischer Texte zur 57. Sure	241
2.3 Kunst und die unterschiedlichen Zugänge zum Koran	243
2.4 Das Gleichnis im Koran und die Frage nach der Vieldeutigkeit	245
2.5 Zur Übertragung der genannten kunstvollen Momente des Korans auf die 57. Sure	253
2.6 Der religiöse oder a-religiöse Zugang zur interreligiösen Ausstellung der 57. Sure	254
2.7 Die 57. Sure in den Beziehungen von Religionen und Kunst	255

3. Der Inhalt der 57. Sure – Das Eisen (al-hadid)	257
3.1 Das Thema der 57. Sure und sein biblischer Bezug	257
3.2 Die Sprachlichkeit der 57. Sure und ihre Bedeutung für das Kunstwerk	257
3.3 Der Aufbau der Sure im Überblick	259
4. Auswertungen der interreligiösen Betrachtung der 57. Sure	285
5. Die Ausstellung	289
 Literaturverzeichnis	 341
Register	349

Hinführung

Ein spannender Weg führt von der religionswissenschaftlichen Theorie bis zum interreligiösen Kunstwerk: Unterschiedliche Weisen des wissenschaftlichen Zugangs bilden einen facettenreichen Ausgangspunkt, um Kunst und Kunstwerke in den Religionen zu verstehen: Religionen und ihre Kunst können zunächst in einer Außenperspektive betrachtet und beschrieben werden. Beispiele unterschiedlicher Religionen werden in Teil A mit den jeweils für sie bedeutsamen Kunstwerken vorgestellt. Daraufhin können Kunstwerke in der Innenperspektive der Religionen befragt werden.

Teil B forscht nach der Bedeutung, die Kunstwerken im Verständnis der Anhänger dieser Religionen zukommt. Hier werden die Religionen von ihren spezifischen Grundlagen her nachvollzogen. Denn ihre *eigentliche* Bedeutung erlangen religiöse Kunstwerke erst im Selbstverständnis der Religiösen: Religion ist nur in der Religion wirklich Religion. Von außen betrachtet können Kunstwerke höchstens Gegenstände von Kultur sein. Im religiösen Kunstwerk soll das Transzendente in seinem Wesen und Anspruch, seiner Verheißung und seiner Verwirklichung zum Ausdruck kommen. Dies kann in einem Gegenstand, einer Person, einem Klang oder einem Prozess geschehen. Es werden spezifische Grundlinien aufgezeigt, um sich dem Kunstverständnis der jeweiligen Religionen annähern zu können. Ihre Fundamente erhalten religiöse Kunstwerke vor allem durch zentrale Momente, die gerade für die jeweilige Religion charakteristisch sind und sie von anderen Religionen unterscheiden lassen. Durch die religiösen Grundlagen werden der jeweilige Gehalt und Ausdruck der Kunstwerke (mit-)bestimmt.

Jede Religion bildet ihre Vorstellung von Transzendenz auf ihre eigene Weise. Diese Vorstellungen werden in den Kunstwerken spezifisch vermittelt oder sogar unmittelbar verkörpert. Damit erhalten die Kunstwerke ihre Bedeutung. Dementsprechend bilden auch die Termini *Religion* und *Kunst* in den jeweiligen Religionen ihr eigenes Gepräge aus. Weiterhin treten spezifische Mittel, Gegenstände und Kunstformen in den Vordergrund, um *innerhalb* des Selbstverständnisses der entsprechenden Religion das gemeinte Ungegenständliche in der gegenständlichen Sphäre zu präsentieren.

Im Islam sind es zum Beispiel die *Stimmen* der Rezitierenden, die den Koran (Qur'an = Rezitation) als von Gott dem Propheten Muhammad eingegebenes Wort kunstvoll artikulieren. Die Kalligrafie der arabischen Schrift dient der artifiziellen Niederschrift dieses Textes. Im Christentum stehen das *Ritual* der Eucharistie als Feier der hingebenden Liebe Gottes an die Menschen und das Kruzifix als Zeichen des entsprechenden Opfers und der Auferstehung in Gottes Ewigkeit im Zentrum. Für den Buddhismus wird die Statue zu betrachten sein, die Siddhartha Gautama als den Buddha in seiner Meditationshaltung zeigt. Sie symbolisiert Buddha selbst, seine Lehre und deren Ziel. Künstlerinnen und Künstler des Zen-Buddhismus malen in den entschwindenden Motiven ihrer Zeichnungen gleichsam Leerheit auf ihren Bildern. Diese Leerheit (Shunyata) entspricht in ihrem Verständnis zugleich dem vollkommenen Sein.

An diesen wenigen Beispielen wird bereits deutlich, dass sich mit den grundlegenden Inhalten der Religion und ihren je zentralen und spezifischen Themen auch die Medien der Verkörperung, die Darstellungsweise und damit auch die Kunstwerke unterscheiden. Erst in Bezug auf das interne Selbstverständnis von Religion und Kunst lassen sich die religiösen Kunstwerke angemessen verstehen.

Was für den einen Linien auf dem Papier sind, ist für den anderen das im Koran niedergeschriebene Wort Gottes. Im Christentum wird ein gemeinsames Mahl zu einer Partizipation an dem Leib und dem Blut der Verkörperung der Transzendenz. Hinduistische Skulpturen, mitunter in der Pose erotischer Vereinigung, zeigen die letztliche Einheit aller Polarität. Eine aufrecht sitzende menschliche Gestalt verweist im Buddhismus auf die Erfüllung im Nirvana durch die Loslösung von allem Anhaften an das Begehren und das Sein. Dabei sprechen diese Kunstwerke ihre je eigene Sprache und haben ihr Vokabular – und leben dennoch vom unmittelbaren Bezug zu den Rezipienten. Erst durch die Wirkung, die sich in der Interaktivität mit den Anhängern der jeweiligen Religion ergibt, wird der primäre Wert erzielt. Die kunsthandwerkliche Qualität ist demgegenüber innerhalb des religiösen Verständnisses sekundär.

So gesehen erfasst nicht die wissenschaftliche Distanz des Teils A die eigentliche Bedeutung eines religiösen Kunstwerks, obwohl sie für das Verständnis der Kunstwerke sehr wertvoll sein kann. Vielfach eröffnen sich erst im Studium Verständnismöglichkeiten von religiösen Kunstsprachen. Durch eine würdigende ästhetische Wertschätzung der Kennerin und des Kenners wird die religiöse Bedeutung nicht tangiert. Dabei wird das Kunstwerk durchaus aufschlussreicher, wenn jemand gelernt hat, sich im Sinn der Gewohnheiten des Wahrnehmens als spezifisches Hören, Sehen, Schmecken oder Riechen in den Klang der Rezitation hineinzuhören oder ein Geschehen intensiv zu erleben. Auch ist es weiterführend, sich in die Stimmung der Sehkultur eines Bildes einzuklinken, oder spezifische Rhythmen der Dynamik eines genuinen Rituals zu erfassen.

Zunächst wird die Perspektive der Religionswissenschaft eingenommen und mit der der Kunstwissenschaft verbunden: Beide Disziplinen betrachten ihre Gegenstände von außen, analysieren und ordnen ein. Diese Perspektive steht in Teil A im Vordergrund. In Teil B folgt die Perspektive aus der Sicht von religiösen Personen, im engeren Sinn dann auch von religiösen Spezialistinnen und Spezialisten sowie von den Kunst Schaffenden und denen, die ihre Kunstwerke rezipieren. Ein religiöses Kunstwerk kann dabei als Kunstwerk wahrgenommen werden, aber auch eher oder ausschließlich als religiöser Gegenstand.

Auf dieser theoretischen Grundlage wird in Teil C der praktische Schritt in die religiöse und weiterhin in die interreligiöse und dann in die religionswissenschaftlich gestützte Kunst vollzogen: Als Beispiel wird die 57. Sure (Abschnitt) des Korans gewählt und in ihrem religiösen wie ihrem interreligiösen Kontext als Kunstwerk vorgestellt. Auf der Grundlage des Textes dieser 57. Sure werden die drei miteinander historisch verbundenen Religionen, Judentum, Christentum und Islam, religionsgeschichtlich-theologisch aufeinander bezogen, ohne deren Eigenheiten zu übergehen. Dabei werden die religionsspezifischen Kunstverständnisse von Judentum und Christentum mit dem Koran als Ausgangspunkt zugrunde gelegt: In diesem Fall steht mit der Sure ein arabischer religiöser Rezitationstext im Vordergrund – keine Statue und kein komplexes Ritual. Steht somit ein Korantext im Fokus, werden auch die Kunstperspektiven der anderen Religionen auf dieses Beispiel übertragen. Würde ein Gegenstand einer anderen Religion als Fokus gewählt, etwa eine Buddha-Statue oder das christliche Ritual der Eucharistie, dann würden diese im interreligiösen Bezugspunkt den Ausgangspunkt der Reflexion bilden. Die Überlegung zeigt bereits, wie weit das religiöse Kunstverständnis an Ausgangspunkt und Kontext gebunden ist.

Die als Beispiel gewählte 57. Sure wird in Teil C in ihrem historischen Kontext und Vorverständnis von Judentum und Christentum aufgezeigt. Sie steht in enger Beziehung zum biblischen Gotteslob, ebenso zum ethischen Anspruch der Bibel und zu den entsprechenden Verheißungen. Diese unterschiedlichen Momente werden in der Sure durch Hymnus, Gleichnis und Mahnung zum Ausdruck gebracht. Dabei wird eine vielfältige Bilderwelt verwendet. Die Überschneidungen der drei Religionen gehen am Beispiel der 57. Sure so weit, dass in dem ausgeführten interreligiösen Kunstwerk ein neues Gebilde entsteht, das gleichsam wiederum als eine interreligiöse Einheit betrachtet werden kann – und dennoch die Eigenständigkeiten der drei Ausgangsreligionen bestehen lässt. Die Verbindungen mit jüdischen und christlichen Texten bieten sich insofern an, als alle in den entsprechenden Ausführungen zur 57. Sure genannten und im Kunstwerk ausgeführten Bezüge in der Koransure schon inhärent sind. Die Sure trägt ihren biblischen Kontext latent in sich. Damit führt das Kunstwerk in Teil C explizit aus, was bereits implizit vorhanden ist und nur noch zur Sprache gebracht werden muss.

Das interreligiöse Kunstwerk auf der Grundlage der 57. Sure wird in Teil C eingeleitet, abgebildet und kommentiert. In der gegenständlichen Umsetzung meiner Ausstellung dieses Werks handelt es sich um Folien, auf denen der arabische Text der Sure abgedruckt ist. Durch diese Folien hindurch wird der hebräische und griechische Text der Bibel sichtbar, auf den sich der arabische Text des Korans indirekt beruft. Der Betrachtende schaut gewissermaßen im wörtlichen Sinn durch den Korantext hindurch und sieht dessen biblische Grundlagen. Rechts von der Installation befindet sich auf je derselben Höhe eine wörtliche Übersetzung der Originaltexte. Unter diese Texte von Koran und Bibel habe ich einen kurzen interreligiösen Kommentar als Auslegung gesetzt. Kalligrafien und eine Hinführung gehen diesen Folienblättern voran und schließen sie ab. Die Kalligrafien wurden von Naghmeh Jahan für diese Ausstellung erstellt. Die entsprechenden Bilder und Texte sind in Teil C des vorliegenden Buchs abgedruckt und erklärt.

Im Beispiel der interreligiösen Begegnung zur 57. Sure klingt auch der unterschiedliche Umgang mit Texten in den genannten Religionen an. Im Islam steht mit dem Koran ein Schriftwerk im Mittelpunkt der Religion. Ebenso ist dies auch im Judentum mit der Tora oder im weiteren Sinn mit der hebräischen Bibel der Fall. Zwar kommt auch im Christentum mit der Bibel, explizit mit dem Neuen Testament, einem Text eine hohe Bedeutung zu. Dennoch ist das Christentum eine Personalreligion, das heißt, dass nicht ein Text im Fokus steht, sondern eine Person: Jesus Christus, sein Wirken und der Glaube an ihn. Dennoch lässt sich über das Medium *Text* eine Verbindung zwischen den drei genannten Religionen herstellen. Im vorliegenden Fall sind die religiösen Texte zudem historisch gesehen aufeinander bezogen. So handelt es sich bei dem Kunstwerk zur 57. Sure um ein Objekt, das textbetont ist. In der Beschäftigung mit einem Text kann es als interreligiöses Beispiel für die vorliegenden Ausführungen zu Religion als Kunst leichter zugänglich sein als ein Ritual. In den Teilen A und B wird deutlich, welche unterschiedliche Bedeutung dem Medium *Text* (dort dann in Gegenüberstellung zu Bauwerk, Ritual, Bild und vor allem dem menschlichen Körper) – auch als Kunstwerk – jeweils in den dargestellten Religionen zukommt.

Bei dem interreligiösen Kunstwerk in Teil C geht der Blick durch die Folien in die Tiefe. Gezeigt wird, wie schon angedeutet wurde, der hebräisch-jüdische Text, der den entsprechenden Koranversen zugrunde liegt, oder der griechisch-christliche Text aus dem Neuen Testament. Das Eigentliche ist damit schon geschehen: Der Text erhält bzw. zeigt sich in seiner mehrdimensionalen interreligiösen Tiefe. Je nach Perspektive kann diese Installation aus jüdischer oder christlicher Sicht so gesehen werden, dass ihr Text die Grundlage für die Sure bildet. Oder es kann aus islamischer Sicht verstanden werden, dass der vollkommene Text des Korans über allen anderen Offenbarungen liegt, wie es auch der Koran selbst versteht.

Das interreligiöse Werk zur 57. Sure gilt es abschließend theologisch wie religionswissenschaftlich einzuordnen und auszuwerten. Die Ergebnisse führen also wieder zurück auf die betrachtende Ebene des ersten Teils A. In Teil A und B wurde allgemein vorbereitet, was im Beispiel der interreligiösen Installation vor sich geht, wie es einerseits wissenschaftlich, andererseits aus dem Verständnis der jeweiligen Religionen legitimiert werden kann und welche Bedeutung einem solchen interreligiösen Kunstwerk zukommt. Bei dieser Betrachtung wird an einem praktischen Beispiel weiterhin deutlich, wie die fachlichen Disziplinen Religionswissenschaft und Theologie, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, aber auch die Prädikationen *religiös* und *kunstvoll/künstlerisch* zueinander stehen. Zusätzlich wird der Kulturbegriff insofern berührt, als nur für Angehörige der jeweiligen Religion sein oder ihr Text auch im eigentlichen Sinn *religiös* ist. Für alle anderen sind diese Texte *Kultur*.

Teil A
Die Distanz:
Der religionswissenschaftliche Zugang

1. Zugänge zu religiöser Kunst

1.1 Kunst als Ausdruck religiöser Intention

Sowohl *Religion* als auch *Kunst* haben ein weites Bedeutungsfeld. Beide Termini sind zunächst schwer zu fassen. Hinzu kommt, dass sie sich zugleich auf unterschiedlichste Kulturen und Religionen beziehen können und ihnen ein je eigenes Selbstverständnis zugrunde liegt. Der Religionsbegriff mag vom Wort und von seinen inhaltlichen Grundlagen her zunächst aus dem Christentum heraus entwickelt worden sein.¹ Seine eigentliche Bedeutung – insbesondere in der Religionswissenschaft – liegt jedoch darin, nicht nur *Religion* von *Nicht-Religion* abzugrenzen und zugleich zu umfassen, was *Religion* inhaltlich meinen soll. Vielmehr soll der Terminus zudem für alle Religionen gleichermaßen sinnvoll verwendet werden können.² Der Anspruch seiner Verwendungsmöglichkeit betrifft den a-theistischen frühen Buddhismus mit seiner von Siddhartha Gautama ausgehenden Lehre, die auf das Nirvana gerichtet ist, genauso wie die Religion der Yoruba in Westafrika, die sich im Gesamtkomplex aller vergangenen und kommenden Generationen der Gemeinschaft, den Geistern und Gottheiten versteht. Ebenso soll das Judentum mit seinem Gründungsereignis – dem Akt der Befreiung durch Gott und dem Bundesschluss mit ihm – in seiner Geschichtsperspektive als Religion verstanden werden. Religion wird weiterhin für den Islam mit seiner Zentrierung auf den Koran als dem ewigen Wort Gottes verwendet und für das Christentum, das sich auf die Bedeutung von Jesus als dem Christus stützt und sich daraufhin vielfältig entfaltet hat. Auch der Hinduismus mit einem Gesamtkomplex unterschiedlicher Ausrichtungen, die gleichsam durch Eckpunkte eines Rahmens wie die Anerkennung gemeinsamer Götter und einer Weltordnung sowie ein spezifisches Sozialsystem zusammengehalten werden, wird unter diesem Begriff subsumiert.

1 Vgl. Bertram Schmitz, ‚Religion‘ und seine Entsprechungen im interkulturellen Bereich, Marburg 1996.

2 Vgl. Bertram Schmitz, Religionswissenschaft – Eine Einführung, Baden-Baden 2021.

Ebenso gilt es, sich um einen Kunstbegriff³ zu bemühen, der in all diesen (Religions-)Kulturen angemessen verwendet werden kann, ohne dass eine Vereinnahmung durch diejenigen vorliegt, die ihn in all seiner Vielfältigkeit bis hin zum „erweiterten Kunstbegriff“ nach Joseph Beuys geprägt haben.

In Teil B wird dem internen (religiösen) Kunstverständnis unterschiedlicher Religionen nachgegangen. Sowohl *Kunst* als auch *Religion* umfassen ein Feld, das einerseits offen, andererseits aber nicht beliebig ist. Dabei weist die Beschreibung der jeweils religionsinternen Religions- und Kunstverständnisse in manchen Aspekten eine gewisse Analogie auf, in anderen unterscheidet sie sich deutlich, in wieder anderen erscheinen die Inhalte eher als komplementär oder einander gegenüberstehend. Erweist es sich in der Frage des Religionsbegriffs eher als Herausforderung, die unterschiedlichen Religionen definitiv unter diesem einen Begriff *Religion* zu fassen, so mag eines der Probleme von *Kunst* sein, dass dieser Terminus in der gegenwärtigen Diskussion so vielgestaltig und der Begriffsinhalt selbst auf unterschiedlichen Ebenen verwendet werden kann.

Eine Analogie von Gegenständen der Kunst und der Religion findet sich darin, dass beide konsumiert werden können. Kunstgegenstände können als Museumskunst archiviert, dann zum Kulturgut werden, weiterhin zu einer Gebrauchskunst des Alltags, wobei es fraglich ist, ob sie in ihrer Reproduzierbarkeit noch *Kunst* genannt werden sollten, oder sie können als Handelsgut einen Marktwert erhalten. Ebenso können Elemente von Religionen im alltäglichen Geschehen als Lieferant für Moral und Ritual dienen, ohne die tiefere Bedeutung zu erlangen, aus der sie eigentlich leben, und ohne den Anspruch zu verwirklichen, den die Religiösen in ihnen als inhärent gegeben ansehen.

Damit ist schon einiges über *Religionen* und *Kunst* gesagt: Beide Sphären erheben grundsätzlich zumindest einen impliziten Anspruch auf Tiefe. Beide leben eigentlich von ihrem Verweisungscharakter: Sie weisen über sich hinaus, sei es auf eine Idee, mitunter in der Kunst auf Schönheit im weitesten Sinn, auf einen Gedanken, eine

3 Es kann sich dabei nicht allein um das deutsche Wort „Kunst“ in seiner geschichtlichen Bedeutung handeln, wobei bereits dessen Etymologie interessant ist. Bis zum Hochmittelalter wurde noch der Terminus „List“ in diesem Sinne gebraucht. Dabei ist „List [...] älter als die anderen Wörter des Wissens“. Dieses Wort „umfasst urspr[ünglich] die Technik des Kriegs (Kriegslist), das Schmiedehandwerk und den kultischen-magischen Bereich, der vom Christentum zu verbotenen Zaubern gedrückt wurde. Daher ging List vielfach in bösen Sinn über, während die neu einströmende Gedankenwelt zu Kunst [...] Weisheit und Wissenschaft griff“ (Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin / New York 1975, 443). *Kunst* wiederum wird von *Können* abgeleitet und ebenso durch „st“ mit der Bedeutung „zugehörig zu, verbunden mit“ gebildet. „Im Gebrauch löst Kunst um 1270 das ältere List ab. [...] Gemäß der Grundbedeutung von können zielt Kunst auf das Wissen im Können und deckt die spätant[iken] Begriffe *scientia* und *ars*“ (ebd., 413).

Gestalt der Transzendenz oder eine weitere Sicht der Wirklichkeit. Schönheit kann mitunter, etwa im Buddhismus, durchaus ein Bestandteil des religiösen Weges sein. Orte wie Tempel können schön gestaltet werden und damit Ordnung im Chaos der Welt darstellen, Sicherheit und Erhabenheit vermitteln, die dann wiederum auf die Transzendenz gerichtet werden können.

Ohne diesen Anspruch würde Kunst z. B. im Bereich des Handwerks verbleiben, ein religiöses Ritual kaum mehr als ein eingeübter Bewegungsablauf sein. Damit haben sie eine bestimmte *Qualität*. Der Terminus Qualität soll nicht wertend gemeint sein. Eine religiös gebundene Ethik, Idee oder Metapher muss nicht in sich wertvoller sein als eine nicht-religiöse. Ebenso muss ein Kunstwerk an sich nicht bedeutungsvoller sein als ein Gebrauchsgegenstand. Der Gegenstand hat in seiner Bedeutung jedoch noch ein bestimmtes So-Sein (damit eine *qualitas*), das über sich selbst hinausweist, im weitesten Sinn hin auf die Transzendenz.

Damit ist die eigentliche Bedeutung des religiösen ebenso wie des Kunstgegenstands gerade nicht seine Funktion. Das Entscheidende ist auch nicht sein Sein in sich selbst, sondern es liegt in dem, was über den Gegenstand in seinem Verweisungscharakter hinausgeht. In diesem Sinn lässt sich möglicherweise religiöse Kunst leichter beschreiben als nicht-religiöse Kunst. Religiöse Kunst reicht zumindest von ihrem eigentlichen Anspruch her und zumindest implizit in die Transzendenz hinein. Der religiöse Kunstgegenstand verweist auf etwas, das in sich nicht vollständig sichtbar, nicht benennbar ist und doch eine (je spezifische) religiöse Wirklichkeit (Nirvana, Erlösung, Gottesgegenwart etc.) meint. Diese Ausrichtung wird anhand der Darstellung der Kunst in den einzelnen Religionen jeweils auszuführen sein. So zumindest ließe sich das Gemeinte aus der Blickrichtung der Immanenz beschreiben. Aus der Perspektive der Transzendenz kehrt sich die Richtung um: Etwas, das sonst nicht wahrnehmbar oder darstellbar wäre, erhält in diesem Gegenstand oder dieser Form seinen Ausdruck. Der Gegenstand verweist auf die gemeinte tiefere Wirklichkeit, oder aber diese tiefere Wirklichkeit zeigt sich in diesem Gegenstand.

So findet nach Vorstellung des Islams die Formulierung der Rechtleitung des transzendenten Gottes ihre gegenständliche Verwirklichung im Koran. Aus muslimischer Sicht verweist der kunstvolle Koran in die Transzendenz Gottes hinein. Grundsätzlich gilt eine solche Ausrichtung in die Ungegenständlichkeit der Transzendenz ebenso für eine kunstvoll gestaltete Pieta im Christentum, die zur Sprache des Leidens der Mutter Gottes um ihren Sohn Jesus Christus wird – auch wenn kaum wahrscheinlich ist, dass Maria je den Leichnam Jesu auf ihrem Schoß in ihren Armen hielt, wie es Michelangelo in seiner Darstellung gestaltet. Das, wohin die religiöse Kunst verweist, ist im Verständnis der jeweiligen Religionen – zumindest grundsätzlich – geklärt und muss nur im Einzelnen ausgehandelt oder entschlüsselt werden.

Dass sich das Moment des Verweisens in religiöser Kunst verhältnismäßig geradlinig beschreiben lässt, passt überraschend zu dem Grundgedanken, mit dem Stavros Arabatzis seine Ausführungen zur Kunsttheorie beginnt: Er sieht einen, wenn auch nicht den einzigen, frühen Gebrauch der Kunst in seiner Bedeutung „für den Kultus, den Gottesdienst und [...] Rituale aller Art“.⁴ Einem solchen Kunstverständnis stellt er den Ausstellungswert von Kunst gegenüber, wobei der Ausstellungswert eine Art säkularisierter Kultwert sei, bei dem sich auch der Künstler der Moderne nicht mehr wie im Mittelalter als „ein ‚Handwerker im Dienste Gottes‘“⁵ verstehen müsse, sondern aus sich selbst und für sich selbst agieren könne. Damit könne die Kunst nun im bürgerlichen Sinn zu einer Gebrauchskunst als Kunst um ihrer selbst willen (*l'art pour l'art*) werden.⁶ Ein Verweisungscharakter ist demnach nicht mehr nötig, der Kunstbegriff hat sich verändert. Der Konsument muss das Kunstwerk nicht nur verstehen, es muss ihm auch gefallen, ansonsten kann er es abweisen. Zugleich erhält das Kunstwerk einen Markt, es kann gekauft und verkauft werden – so wie je nach Marktwert im Mittelalter auch Reliquien gehandelt wurden. Der Verweisungscharakter mag dem Kunstwerk grundsätzlich inhärent sein, wenn es gerade für diesen Zweck geschaffen wurde, aber das bedeutet nicht, dass es auch an diesen Zweck gebunden bleibt und entsprechend verwendet wird. Damit deutet Arabatzis meines Erachtens auf eine Auseinandersetzung mit der Rezeption hin.

Für die Auseinandersetzung mit religiöser Kunst soll das folgende Grundverständnis zunächst genügen, bevor sie in den weiteren Ausführungen anhand von Beispielen zunehmend konkreter und spezifischer behandelt wird. In Bezug auf *Kunst* und *Religion* findet eine Abgrenzung gegenüber Nicht-Kunst und Nicht-Religion statt: *Dieses* ist ein Gebrauchsgegenstand, der sich in seiner Funktion grundsätzlich erschöpft oder vielleicht auch Gefallen erregen mag – *jenes* findet davon unterschieden, wenn nicht gar abgegrenzt, seinen eigentlichen Wert, seine Qualität, in seinem kunstvollen Verweisungscharakter über sich hinaus. Der religiöse Gegenstand wird von der profanen Umwelt bewusst abgegrenzt, und er wird in Bezug auf die explizite oder zumindest implizit ermittelbare Verweisung in die Transzendenz hin verstanden. So kann etwa die konsekrierte Oblate im Sinn des Christentums direkt als Corpus Christi, als sein Leib verstanden werden: „Dies ist mein Leib“. Oder aber eine Sammlung von beschriebenen Blättern wird als Buch gefasst, das die Schriften enthält, die, wenn sie gelesen und recht verstanden werden, auf Jesus Christus, den Sohn Gottes, und auf sein Heilswerk verweisen. Ebenso können beschriebene Bambusblätter, als Gegenstand betrachtet, zum Zeichen der Lehre Buddhas werden

4 Stavros Arabatzis, *Kunsttheorie – Eine ideengeschichtliche Erkundung*, Wiesbaden 2018, 2.

5 Ebd., 3.

6 Ebd.

oder, wenn ihr Text zur Kenntnis genommen wird, verständigen Lesenden seine Lehre vermitteln.

Die Wirklichkeit, auf die zu verweisen ein Kunstwerk geschaffen wird, muss allerdings – zumindest in der Moderne – nicht unbedingt religiös sein. Sie kann auch ein politisches, soziales oder ästhetisches Anliegen darstellen. Aktiviert wird der Verweischarakter in beiden Fällen, in Religionen wie in Kunst, jeweils durch die Situation und die Rezipientin oder den Rezipienten. Dabei ist der Verweisungscharakter entsprechend dem je religiösen Verständnis dem Gegenstand, in diesem Fall dem Kunstwerk, grundsätzlich inhärent – wobei diese Vorstellung bis hin zum Sein, zum Ontischen gehen kann, wie etwa bei der gewandelten Oblate, die nun Leib Christi *ist*.

Auch der Buddhismus, zumindest in seiner Mahayana- und Vajrayana-Ausrichtung, und viele andere Religionen gehen von einer solchen Inhärenz der Verweisung aus. Dies reicht bis dahin, dass im Gegenstand das anwesend ist, worauf verwiesen wird: Die Götterstatue des elefantenköpfigen Ganesha im Hinduismus beherbergt den Gott, der in sie eingeladen wurde, so lange, bis er sie wieder verlässt. Buddha ist nach der Zeremonie der Augenöffnung in der Skulptur gegenwärtig. Die Kraft der göttlichen Einwohnung (Schechina) strahlte nach israelitischem Verständnis vom Allerheiligsten des Tempels in Jerusalem aus.

1.2 Die Entfaltung von Religion und Kunst im Vollzug

In vielen Kulturen, wie etwa im buddhistischen Japan, kann in der Terminologie unterschieden werden, ob es sich entweder in erster Linie um reine Kunstfertigkeit im Sinn von Technik handelt oder ob es darüber hinausgehend primär um die Bedeutung des Kunstwerks geht, das auf eine innere Tiefe verweist, aus der heraus es gemalt oder gestaltet wurde. Diese Tiefe kann im interaktiven Prozess mit den Rezipienten entfaltet werden. Erst in der Entfaltung der Tiefe und der Bedeutung wird der Gegenstand zum eigentlich verweisenden Kunstwerk. Ebenso sind Religionen immer erst in sich und in ihrem Vollzug als Religion wirklich *Religion*.

Die Wirklichkeit einer anderen Religion ist nicht die eigene und in diesem Sinn (für die Rezipienten) keine Wirklichkeit. Genau genommen ist die gesamte Tiefe des Hinduismus auf die Frage nach Wirklichkeit hin gesehen für eine Christin und einen Christen bedeutungslos, so wie für einen Hindu die Tiefe des Christentums und beides für eine Buddhistin oder einen Buddhisten, eine Atheistin oder einen Atheisten und umgekehrt keine Bedeutung hat. Dennoch ist es möglich, dass die Rezipienten sich in offenem Einverständnis hörend und wahrnehmend auf das jeweils andere einlassen und sich von ihm angehen lassen. Zumindest aber kann es ihnen zur Wirklichkeit des (je) anderen werden, dem seine Wirklichkeit ebenso wichtig und

wertvoll sein mag wie der Rezipientin oder dem Rezipienten die eigene. Dadurch wird die je eigene Wirklichkeit(svorstellung) nicht relativiert, sondern nur in Bezug auf die jeweilige Person gesehen, für die sie sich auf diese oder jene Weise entfaltet. Mehr lässt sich über (religiöse) Wirklichkeit wohl kaum in allgemeingültiger Weise sagen. Dies bedeutet natürlich nicht, dass wir nicht alle gleichermaßen in dieser einen gemeinsamen Welt und unter den Bedingungen des Menschseins, der *Conditio humana*, leben, in unserem Dasein gewürdigt sein wollen, Schmerzen erleben und Freude teilen, nach Gemeinsamkeit und Erfüllung suchen, mitunter über dieselben Dinge lachen und weinen können.

1.3 Religion als Kunst

Religionen zeigen vielfältige Aspekte: Sie können im Sinn von alltäglichen oder grundsätzlichen Vorlagen der Lebensgestaltung verstanden werden (etwa im Sinn der Orthopraxie), als sinnstiftende Lebensausrichtung und als Halt oder etwa als politischer Faktor. Zu diesen und weiteren Aspekten kann allerdings auch die Betrachtung von Religion als Kunst hinzutreten. Damit ist nicht gemeint, dass innerhalb von religiösen Gemeinschaften etwa Kunstwerke im Sinn einer ästhetischen Gebrauchskunst geschaffen wurden und werden, die dann als „islamische“ oder „buddhistische Kunst“ gelten. Sondern es geht um den Bereich, in dem Religionen selbst in Kunst übergehen und – zumindest in diesem Moment – ihren *eigentlichen* Inhalt in der Sphäre der Kunst finden. Dabei wird das religiöse Kunstwerk, etwa eine islamische Rezitation oder eine christliche Eucharistiefeier, aber auch die buddhistische Meditation aus dem Objektsein herausgeholt. Das Kunstwerk wird zu einem Gegenüber und in der persönlichen Beziehung zum Subjekt (zum „Glaubenden“) zu einem Teil des Subjekts.

Martin Buber hat diesen Übergang vom Gegenstand zum Gegenüber als Beziehungsübergang vom Ich-Es zum Ich-Du anschaulich beschrieben. In diesem Zusammenhang formuliert er: „Das Grundwort Ich-Du kann nur mit dem ganzen Wesen gesprochen werden. Das Grundwort Ich-Es kann nie mit dem ganzen Wesen gesprochen werden.“⁷ Mit Ich-Es wird also die distanzierte Erfahrung bezeichnet, die der innerlichen Begegnung gegenübersteht: „Die Welt als Erfahrung gehört dem Grundwort Ich-Es zu. Das Grundwort Ich-Du stiftet die Beziehung.“⁸

Das dabei entstehende Moment stellt nicht nur eine dahinter liegende Wirklichkeit dar; es wird vielmehr in dieser Beziehung selbst zu dieser Wirklichkeit. So *widerfährt* den Teilnehmenden in der dynamisch berührenden Koranrezitation die Sphä-

7 Martin Buber, *Ich und Du*, Heidelberg 1983; 13. Auflage, Gerlingen 1997, 9.

8 Ebd., 13.

re des göttlichen Wortes, in der kunstvoll gestalteten Eucharistiefeier die Begegnung mit der transzendenten Vergebung, im Shivaritual die Gegenwart des Gottes, in der Betrachtung eines Zenbildes ein Hauch des Erwachens oder im Pfeilschuss beim Kyudo die Einheit mit Buddha, der gleichsam für den Bogenschützen schießt.

Wie bei jedem Kunstwerk bedarf es dabei einer Gestaltung und einer Form. Dennoch geht es dem religiösen Kunstwerk letztlich nur noch um den Inhalt, der in dem Verweisungscharakter verwirklicht wird. Dabei kann es, wie bei Kunstwerken häufig, zu einer Verwechslung der Bedeutung von Form und Inhalt kommen: Das Kunstwerk wird ohne Verweisung zu einem reinen Objekt, zu einem Gegenstand, der von sich aus Anspruch auf Kunstsein erhebt. Bei einem solchen Kunstwerk besteht allerdings auch die Möglichkeit, dass die reine Form zum Inhalt selbst wird, das heißt, dass das Subjekt des am Kunstwerk Partizipierenden mit seinem Inhalt zeitweilig zu einer Einheit wird, wie etwa der Meditierende mit seiner Meditationshaltung, der Bogenschütze (im Kyudo) mit Pfeil, Bogen und Schuss oder der Glaubende, der in der himmlischen Eucharistie (wirklich) Christus empfängt.

1.4 Der Prozess in der religiösen Kunst

Das Verständnis religiöser Kunst setzt auf zwei Ebenen einen Prozess voraus. Zum einen muss der Gegenstand, die Person oder auch der Vorgang von dem allgemeinen nicht-religiösen Bereich in die religiöse Sphäre versetzt werden, sofern ihm diese Bedeutung nicht „schon immer“ zugeordnet ist. Zum anderen muss die Person, für die der Gegenstand als religiöser Gegenstand gelten soll, mit diesem in eine spezifisch religiöse Beziehung treten. Die jeweilige Person als diejenige, die am Kunstwerk partizipiert, tritt in Beziehung zum religiösen Kunstwerk und damit in *dessen* Transzendenzbezug.

An diesen Formulierungen wird deutlich, dass nicht ein allgemeiner Transzendenzbezug, eine Transzendenz an sich gemeint ist. Ebenso wenig geht es um Religion an sich oder den Gegenstand an sich, sondern um Relationen. Die Relationen sind in ihrer individuellen Ausprägung spezifisch. So steht in einem christlichen Kunstwerk in diesem Sinn spezifisch die Beziehung zu Jesus Christus und dessen Verhältnis zu Gott im Vordergrund – eine Themenstellung, die etwa analog im Buddhismus keine Rolle spielt. Trotz des übergreifenden Grundansatzes von *Religion als Kunst* wird in diesem Buch also an je spezifische Religionen, Personen und Kunstwerke gedacht, nicht etwa an ein allgemein Religiöses, das hinter jeglicher Gestaltung liegen soll und sich gar „überreligiös“ gebärdet.

Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks kann dabei eine gewisse Statik oder ritualistische Eingebundenheit haben. Mitunter ist es gerade dieser in gewissem Sinn feste

Charakter der Form, der innerhalb seines Rahmens die ungebundene, aber spezifische Relation erlaubt. So können etwa ein christliches Taufritual, eine Eucharistiefeier oder gar das Markusevangelium, aber auch der menschliche Körper selbst, die Rezitation des Korans, der Koran insgesamt oder die Wallfahrt nach Mekka, das erwähnte Bogenschießen oder weitere Momente als Kunstwerk verstanden werden. Die genannten Gegenstände oder Vorgänge werden dann nicht vorrangig in einer objektivierten Form gesehen, die aus diesem Blickwinkel vor allem den Rahmen bildet, sondern als inhaltliche Gestaltungsmomente und Transporteure einer religiösen Wirklichkeit als Relation von Subjekt und Werk.

1.5 Chiffre – Zwischen Gegenständlichkeit und Gegenstand, zwischen spezifischem und universalem Anspruch

Innerhalb der philosophischen Richtungen und ihrer Termini kommt der in diesem Buch vorgestellte Ansatz dem nahe, was Karl Jaspers als Chiffre (der Transzendenz) bezeichnet hat.⁹ Um den Begriff der Chiffre auf Religionen bezogen nach Jaspers auf den Punkt zu bringen, sei die kurze Aussage zitiert: „Wie die Gegenstände zum Bewusstsein, verhält sich Transzendenz zur Existenz. Die Vorstellungen, Bilder, Gedanken im Medium des Bewusstseins überhaupt, in denen ich als mögliche Existenz eine Sprache der Transzendenz höre, nennen wir *Chiffren der Transzendenz*.“¹⁰

Zu beachten ist dabei, dass es bei Jaspers ohnehin nicht anders möglich ist, über Transzendenz zu sprechen, als in der (vieldeutigen, letztlich nicht verfügbaren, aber doch hinweisenden) Sprache der Chiffren – und nicht z. B. in der Sprache der Fakten oder Aussagen. So gesehen kann in diesem Fall auch der hinweisende Charakter religiöser Kunst, sei es in der Schriftkunst, der Skulptur, einem Gleichnis über das Himmelreich oder anderem, zu dem höchstmöglich adäquaten Ausdruck des

9 Vgl. zu dem Chiffren-Verständnis von Jaspers ausführlich Karl Jaspers, *Philosophie III*, Berlin 1932/1973, 128–236. Die Darlegung des Chiffrenverständnisses bildet den Abschluss seines Werkes zur Philosophie. Was Kunst durch Chiffren nach Jaspers zum Ausdruck bringt, kann durch kein anderes Medium in dieser Weise gesagt werden: „Da Kunst die Chiffren sprechen lässt, aber was sie als Kunst sagt, auf keine andere Weise gesagt werden kann, und das so Gesagte doch das eigentliche Sein trifft, um das alles Philosophieren sich bewegt, wird hier die Kunst das *Organon der Philosophie*“ (ebd., 192). Bei diesem Gedanken knüpft Jaspers explizit an Schelling an. Doch der Bereich der Kunst und ihrer Sprache der Chiffren findet sich ebenso in den Religionen. Dieser Perspektive auf die Religionen folgt Jaspers in seinem späteren Werk: *Der Philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, München 1962. Der vierte und der fünfte Teil dieses Werkes befassen sich religionsübergreifend mit den Chiffren (ebd., 152–429). Sein Kommentar zum Borobudur wird im Folgenden an entsprechender Stelle aufgenommen und ist dieser Diskussion um den Chiffrenbegriff entnommen.

10 Jaspers, *Glaube*, 157.

jeweiligen Aspekts der Transzendenz werden. Unter anderem war es Jaspers wichtig zu zeigen, dass mit solchen Chiffren keine dogmatischen oder gar politisch gewalt-samen bis hin zu militärischen Kämpfen geführt werden können, da es sich nicht um Fakten oder Glaubenssätze handelt, sondern um eine Form hinweisender und über sich hinausweisender Sprachlichkeit.

Dieser Unterschied zu einem faktischen oder dogmatischen Verständnis soll an drei Beispielen verdeutlicht werden. So ließe sich zunächst in der Praxis fragen, ob nicht selbst so ein hoch politisches Thema wie der jüdisch konnotierte Tempelberg in Jerusalem mit seinem islamischen Felsendom im Verständnis der religiösen Momente als Chiffren gelöst werden könnte, ohne dass seine religiöse Qualität damit banalisiert werden müsste. Gewiss stellt dieser Ort für den Islam und für das Judentum jeweils auf unterschiedliche Weise den Nabel der Welt dar, und gewiss befindet sich auch der Tempelberg in Raum und Zeit. Weiterhin kann sich auf der Ebene des Faktischen immer nur ein Gegenstand gleichzeitig zur selben Zeit im selben Raum befinden.¹¹ Doch in der symbolischen oder chriffrenhaften Deutung kann derselbe Gegenstand jeweils auf unterschiedliche Weise „gelesen“ werden. Was der einen Religion (Judentum) der Ort ist, an dem der Tempel stand und an dem Abraham seinen Sohn Isaak opfern sollte, kann für eine andere Religion (Islam) zugleich der Ort sein, an dem Muhammad seine Himmelsreise antrat, und für eine dritte (Christentum) der Ort, an dem Jesus die letzten öffentlichen Dispute geführt hatte. So existiert in der Ebene der Chiffren eine solche Begrenzung des Faktischen nicht: Ein und derselbe Gegenstand, derselbe Raum wie auch dieselbe Zeit können in ihrer Bedeutung durchaus doppelt oder mehrfach belegt werden.

Ebenso ist, als zweites Beispiel, eine Mehrfachbelegung in der Kategorie *Zeit* durchaus möglich und geschieht etwa, wenn die Zeit des für das Judentum zentralen Jom Kippur (Versöhnungstags) von der nicht-jüdischen Außenwelt nur bedingt wahrgenommen wird. Weiterhin geschieht es mitunter, dass dasselbe Zeitfenster, das im Islam mit dem Ramadan oder dem Hajjmonat belegt wird, im Judentum für das Pessachritual steht und für Christen zugleich das Osterfest meint. Ebenso kann das christliche Weihnachtsfest mit höchsten islamischen Feiertagen zusammenfallen, wie dem Ramadan oder der Zeit der Wallfahrt, was regelmäßig dadurch geschieht, dass die an das Mondjahr gebundenen muslimischen Feste quasi das am Sonnenjahr nachregulierte Mondjahr des Judentums bzw. das christliche (wie das säkularre) Sonnenjahr durchwandern.

Probleme entstehen in Raum und Zeit erst, wenn diese eigentlich chriffrenhaften Mehrfachbelegungen auch eine mehrfache faktische konkurrierende *Beanspruchung* genau ein und desselben Zeit- bzw. Raummomentes bilden, etwa wenn Personen

11 Der Tempel von Jerusalem, die freie Fläche und der Qubbatu as-sachra (Felsendom) können nicht gleichzeitig an derselben Stelle vorhanden sein.