

Enrique Dussel

Christliche Kunst des Unterdrückten in Lateinamerika

Eine Hypothese zur Kennzeichnung
einer Ästhetik der Befreiung

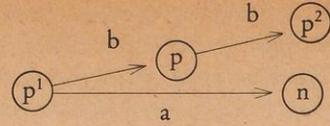
Dieser Artikel wird im Grunde eine Einführung in das Thema, eine Darlegung des Horizonts einer theologischen Fragestellung im Hinblick auf ein zentrales Problem sein: eine *theologische Ästhetik der Befreiung*.

I. Der «ökonomische» Status der Eucharistie

Im katholischen liturgischen Gottesdienst spricht der Priester beim *Offertorium* folgendes Gebet: «Wir bringen dir, Herr, dies *Brot*, die Frucht der *Arbeit* und der *Erde*, zum Opfer dar.»

Das Brot, das der Zelebrant in Händen hält, ist nicht nur symbolisch, es ist *real*. Die Arbeit, die es hervorgebracht hat, und die Erde, deren Frucht es ist, sind nicht symbolisch, sondern wirklich. Es ist notwendig, wieder zur Realität zurückzukehren, die oftmals durch das Symbol verdeckt worden ist. Es ist die Wirklichkeit – und nicht nur das Symbol –, «was uns zu denken gibt» (in Erinnerung an den Satz von Kant oder Ricœur).

Die Beziehung des Menschen zur Natur ist die Arbeit (hebräisch *habodah*). Die Arbeit ist die verständige Bemühung des Menschen, die bloße Natur (die «Erde») zu verändern und eine «Frucht» hervorzubringen. In der Bibel ist die Frucht der Arbeit schlechthin das «Brot», denn es handelt sich um eine mediterrane Kultur des Weizens. Daher setzt die Eucharistie *materiell* die Existenz des «Brot» voraus, aber ihr eigentlicher Status ist *ökonomisch*. Die ökonomische Beziehung, wie wir sie verstehen, ist eine «praktisch-produktive» Beziehung. Die «praktische» Beziehung ist diejenige, die zwischen zwei Personen besteht (jemand – jemand; der Mensch – Gott). Die «produktive» Beziehung ist, wie wir sagten, die Beziehung Mensch – Natur. Die Eucharistie ist eine Beziehung zwischen zweien über das Produkt der Arbeit (folglich eine ökonomische Beziehung):



Die Arbeit (Pfeil a) an der Natur (N) führt zu einem Produkt (p), welches die Bedingung der Möglichkeit der Kulthandlung (Pfeil b) ist, die der Mensch (p¹) gegenüber Gott (p²) vollzieht. Der Kult oder Gottesdienst (im Hebräischen wird das gleiche Wort dafür verwandt wie für die Arbeit: *habodah*) ist Darbringung des Produktes der Arbeit. Der Kult ist die *theologische Ökonomie*, die letzte Instanz der christlichen Existenz. Am Kreuz machte Christus seinen Leib zum «Objekt» des Kultes und bot sich dem Vater als Opfer dar. Das Opfer (die Taube, der Ochse oder der Körper des Märtyrers selbst) ist das Produkt der Arbeit und der Geschichte, das Gott hingegeben wird. Aber noch in Israel gab Gott seinen Willen zu erkennen: Der beste Gottesdienst besteht darin, dem Hungernden zu essen zu geben: «Denn Liebe will ich, nicht Opfer» (Hos 6,6).

Gott ist *der* absolut *Andere*. Der Arme ist *der* absolut *andere* des Herrschaftssystems. Dem Armen sein reales und *materielles* Arbeitsprodukt geben heißt, dem absolut Anderen das Leben und das Produkt des Lebens zur Reproduktion und zum Wachstum des Lebens darzubringen. Das *materielle* Essen des Armen ist die Bedingung der Möglichkeit einer für Gott annehmbaren Eucharistie. Darum ist die Gerechtigkeit in den geschichtlichen Systemen die Vorbedingung für die liturgische Feier, da ja die Eucharistie die in der Geschichte stattfindende Feier der vollkommenen, utopischen Ökonomie ist. Sie ist das Gastmahl, das verlangt, daß alle Tischgenossen ihren *materiellen* Hunger in der geschichtlichen Gerechtigkeit gestillt haben. Die Eucharistie erinnert an die Gerechtigkeit, feiert die Gerechtigkeit und nimmt die Gerechtigkeit des Reiches vorweg (wenn wir Gerechtigkeit sagen, sagen wir zugleich auch Erlösung und Befreiung). Die Eucharistie ist so der radikale Horizont der Kritik an jedem historischen System ökonomischer Ungerechtigkeit.

II. Eine «Theologie der Produktion»?

Die Theologie der Befreiung hängt wie jede heute mögliche Theologie ganz von einem ersten Kapitel ab: der «Theologie der Produktion» (sprich: der produktiven *Schöpfung*).

Bekanntlich hat sich die Philosophie – und auch die Theologie – von alters her mit dem «Kunstwerk» beschäftigt, wie zum Beispiel Heidegger in seinem

Werk *Der Ursprung des Kunstwerks*¹. Immer schon erregten die Werke des Künstlers und die Kunst im allgemeinen die Aufmerksamkeit der herrschenden Klassen, angefangen bei den Griechen (mit ihrer *téchne*) über die Menschen des Mittelalters (*ars*) bis hin zur Ästhetik eines Baumgarten. Kant äußerte vom Standpunkt einer bürgerlichen Erfahrung folgendes: «Kunst als Geschicklichkeit des Menschen wird auch von der Wissenschaft unterschieden (...), als praktisches vom theoretischen Vermögen, als Technik von der Theorie (...) Wird auch Kunst vom *Handwerke* unterschieden; die erste heißt freie, die andere kann auch Lohnkunst heißen. Man sieht die erste so an, als ob sie nur als Spiel zweckmäßig ausfallen (gelingen) könne; die zweite so, daß sie als *Arbeit*, d. i. Beschäftigung, die für sich selbst unangenehm (beschwerlich) und nur durch ihre Wirkung (z. B. den Lohn) anlockend ist» (Kritik der Urteilskraft, §43, A 173f.).

Über die Ästhetik Hegels bis zu Heidegger ist die «Ästhetik» der *reine* Teil der Produktion, der den herrschenden Klassen, den Genies entspricht, die Lohnarbeit des Arbeiters im Kapitalismus beläßt man dagegen in der dunklen Welt des Irrationalen, Verächtlichen, Mühseligen, Ökonomischen, in der jedoch die Unterdrückten das *reale* und *materielle* Brot der Eucharistie hervorbringen (während die Künstler des Bürgertums die schönen architektonischen Tempel, die Kirchenfenster, die Heiligenstatuen herstellen und die Verlage mit ästhetischen Meßbüchern ihre dicken Gewinne machen). Die Bischöfe von Guatemala schrieben am 25. Juli 1976, nach dem Erdbeben, das die Stadt und mit ihr große Kunstwerke der Kolonialzeit zerstört hatte:

«Was den historischen, kulturellen und künstlerischen Aspekt anbelangt, ist der Schaden irreparabel. Aber all dies hat weder den wichtigsten noch den einzigen Reichtum der Kirche ausgemacht. Ihre Kraft und ihren wirklichen Reichtum gewinnt die Kirche nicht aus den Gotteshäusern (...) und auch nicht aus den im Laufe der Jahrhunderte hervorgebrachten Werken.»²

Wir haben nicht die Absicht, die «sakrale Kunst» herabzusetzen, doch wir wollen ihr ihren Platz zuweisen innerhalb einer *theologischen Ökonomie*, in der die Ästhetik nicht das zentrale Kapitel der «Theologie der Produktion» darstellt, sondern zuerst der alltägliche Akt der Arbeit des Arbeiters untersucht wird, um dann zur eigentlich ästhetischen Ebene überzugehen. Das Entscheidende ist die produktive Arbeit, die mit dem *Leben*, das heißt: dem Essen, Kleiden, Wohnen zu tun hat (vgl. Mt 25,35), und erst dann kommt all das, was dem Leben Qualität hinzufügt: das Genießen, Vergnügen, Bewundern. Die eineinhalb Millio-

nen hungernder, fast nackter menschlicher Wesen, die in der Trabantenstadt Nezahualcoyotl in Mexiko oder in den Städten Indiens wohnen, verlangen zuerst nach dem Leben (Recht auf Arbeit, auf Essen: die Grundbedürfnisse) und dann nach Ästhetik.

Eine «Theologie der Produktion» müßte, ausgehend vom Schöpfungsakt Gottes als dem Ausdruck seines Liebe-Seins, das Universum und die Natur als ein «Produkt» der göttlichen Vitalität auffassen. Und von daher müßte sie über den Menschen als «produzierendes Subjekt» (nicht ein *ego cogito*, sondern ein *ego laboro*) nachdenken, das, indem es die von den *Grundbedürfnissen* der Menschheit geforderten Güter herstellt, die Voraussetzungen für die Feier der Eucharistie schafft: «Nehmt, esset, das ist mein Leib.» (Mt 26,26).

Das *Bedürfnis* (die nicht verwirklichte Negativität) ist eine Spannung in bezug auf die Freude des Verzehens, des Genusses, der Lust, die, wenn sie *in der Gerechtigkeit* ist, die Vorwegnahme des Reiches der Himmel bedeutet.

Eine «Theologie der Produktion» ist die *Materie* (der christliche Materialismus, der mit dem «kosmologischen» Materialismus von Engels in dessen *Dialektik der Natur* nichts zu tun hat, welcher im übrigen dem «historischen» Materialismus widerspricht) einer Theologie des Sakraments.

III. Produktion, Kunst und Gesellschaftsklassen

Bekanntlich vollzog sich der Bruch der «Frankfurter Schule» mit dem Heideggerschen Denken unter anderem gerade auf der Ebene der Ästhetik. Auch wenn die «Kritische Theorie» niemals aus einem gewissen Ästhetizismus herausfinden und sich dem weiten Feld der menschlichen Produktion im allgemeinen öffnen, das heißt, die Arbeit genügend schätzen kann³, gelangt immerhin ein Theodor Adorno zu der Aussage: Die Musik – eine der Künste – ist «nicht Erscheinung von Wahrheit» (wie Heidegger meint), «sondern wirklich Ideologie»⁴. Wenn die Kunst «Ideologie» ist, so bedeutet dies, daß sie *ein* Moment der produktiven Totalität einer Gesellschaftsklasse darstellt.

In der Tat definiert sich eine Gesellschaftsklasse im wesentlichen durch ihr materielles *substratum*: eine bestimmte Art von Arbeit. Die Art der Arbeit determiniert (freilich nicht im Sinne absoluter Determination) die Art der Gewohnheiten, der Kultur der Gruppe. Wenn es stimmt, daß es eine «technische Arbeitsteilung» (z. B. Ingenieur – Arbeiter) gibt, so bleibt doch letzten Endes das Subjekt der Arbeit in eine historisch-soziale Einteilung hineingestellt. In der postfeudalen Gesellschaft Europas beispielsweise be-

stimmen sich die Gesellschaftsklassen dadurch, daß die einen ihre Arbeitskraft verkaufen und die anderen das Privateigentum des Kapitals besitzen. Unter den (handwerklichen, technologischen oder entwerfenden oder – nach ihren Erzeugnissen – mechanischen, ästhetischen usw.) Arbeitshandlungen des Menschen hat die «künstlerische Produktion» ein eigenes Gesicht. Auf jeden Fall bleibt der künstlerische Akt immer (aber nicht absolut) mit der gesellschaftlichen Klasse des Künstlers verbunden, der ihn ausführt.

In gleicher Weise hat der Prototyp der Schönheit oder Häßlichkeit sehr viel mit dem ästhetischen Wertehorizont der Klassen zu tun. Bekanntlich ist der lateinamerikanische Neoklassizismus (der sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts im Kampf gegen Spanien durchsetzt) der Durchbruch einer bürgerlichen Oligarchie, der gleichzeitig mit der Expansion des angelsächsischen Kapitalismus in Lateinamerika erfolgt. Der Barock hingegen entsprach dem merkantilen, vorindustriellen hispanischen Kapitalismus. Das heißt, in der Kunst gibt es nicht nur *Epochen*, sondern in den sich ablösenden Epochen gibt es einen Widerspruch zwischen der Kunst der herrschenden Klassen und derjenigen der unterdrückten Klassen. Es liegt auf der Hand, daß die triumphierende, hegemonische, herrschende Kunst die Kunst der Klassen ist, welche die politische, wirtschaftliche und damit auch künstlerische Macht besitzen⁵.

Aus diesem Grund, wegen ihrer objektiven Inhalte, ist die Kunst «wirklich Ideologie». Der sich in Objekten (Worten, Bildern, Skulpturen, Gebäuden usw.) niederschlagende Ausdruck offenbart, rechtfertigt oder kritisiert die in einer Gesellschaft vorhandenen Strukturen. Die Kunst erfüllt im ideologischen Kampf des Systems ein zentrales Moment (als *Kunst der Herrschaft*, wenn sie das System reproduziert und stützt; als *Kunst der Befreiung*, wenn sie den unterdrückten Klassen zum Ausdruck verhilft und die neue, noch utopische Welt entwirft). So äußert sich eine Ästhetin: «Wenn die künftige Revolution nicht nur aus ökonomischen Gründen in Angriff genommen wird, sondern auch wegen des Entstehens einer neuen Sensibilität, die neue Ziele und Prioritäten sucht, nur dann wird sie eine Revolution sein; der Künstler hat nämlich mit einer echten Revolution viel zu tun.»⁶

IV. Religiöse Kunst und unterdrückte Klassen in Lateinamerika

Die allgemeine Kunstgeschichte Lateinamerikas ist bis weit ins 19. Jahrhundert hinein im wesentlichen eine Geschichte religiöser Kunst. Zugleich ist sie der Schauplatz eines wahren «Kampfes zwischen den

Künsten» der Herrschaft, der Unterdrückten oder der Befreiung in ihrem kreativen Moment. Die symbolische und mythische «Produktion» des Volkes ist, wie Hugo Assmann⁷ zeigte, das zentrale Moment der künstlerischen Produktion; sie ist sekundär im Hinblick auf die Produktion des *Brottes*, aber zentral hinsichtlich der anderen ästhetischen Produktionen (Lieder und Gedichte, Bilder und Kirchen usw.). Wir wollen ein Beispiel herausgreifen, um die Problematik Herrscher – Beherrscher in den drei Epochen der lateinamerikanischen Kunst (der prähispanischen Kunst, der hispanischen Kolonialkunst und der vom angelsächsischen Kapitalismus abhängigen Kunst bis zu deren Überwindung) aufzuzeigen.

1. «Quezalcóatl – Tonantzin» als Symbole der beherrschten Klassen

Im 9. und 10. Jahrhundert fiel ein barbarisches Volk aus der Gruppe Pima-Nahuas in die Hochkulturgebiete Mexikos ein; hier lebten die Tolteken. Deren zweiter König Quezalcóatl-Tolpizín, ein junger Priester, regierte in Colhuacán, voller Weisheit, Geduld und Heiligkeit; er mußte Tula verlassen und wandte sich nach Norden, wobei er versprach, von Osten her zurückzukehren, und sich der Überlieferung nach in den Abendstern (Venus) verwandelte:

«Die Tolteken waren weise dank Quezalcóatl, die *Toltecoyotl* (die Gesamtheit der Künste) war ihre Weisheit,

alles ging von Quezalcóatl aus, die Tolteken waren sehr reich und glücklich.»⁸

Als die Azteken den Sieg errungen hatten, wurden die Tolteken zu einer unterdrückten Klasse – wie die Griechen im Römischen Reich. Doch die Azteken hatten (wie die Römer) einen Schuldkomplex und fürchteten die Rückkehr von Quezalcóatl, den man besonders in Cholula, dem Land der Tlaxkalteken, der ersten Verbündeten des Hernán Cortés, verehrte. Quezalcóatl war damals der Ausdruck der messianischen Hoffnung der Unterdrückten des Tales von Mexiko. Als die Spanier im Osten auftauchten, zitterte selbst der Aztekenherrscher Moctezuma vor Angst: die Hoffnung der Armen erfüllte sich: «Es muß wirklich wahr sein», schreibt Bernal Díaz in seiner *Historia Verdadera de la conquista de la Nueva España* (= Wahre Geschichte der Eroberung Neuspaniens), «daß wir diejenigen sind, von denen ihre Ahnen vor langer Zeit gesagt hatten, daß Menschen kommen würden von dort, wo die Sonne aufgeht.»⁹

In gleicher Weise wurden die Bauern des Tales von den aztekischen Nomaden und Kriegern beherrscht. Alljährlich pilgerten die unterdrückten Bauern zum

großen Heiligtum der Mutter Erde, der Mutter der Götter: «Die erste dieser Göttinnen», sagt der Franziskaner Sahagún in der *Historia General de las cosas de Nueva España* (= Allgemeine Geschichte der Dinge in Neuspanien), «hieß Cihuacóatl, das bedeutet: Frau der Schlange (*sic*), und sie nannten sie Tonantzin, das heißt: unsere Mutter.»¹⁰

An anderer Stelle ergänzt er: «Einer von diesen (Kultorten) ist hier in Mexiko, wo der kleine Berg liegt, der Tepeyac heißt (...) an diesem Ort hatten sie einen Tempel, welcher der Mutter der Götter, die sie Tonantzin nannten, geweiht war.»¹¹

Quezalcóatl – Tonantzin war «ein Paar von grundlegender Bedeutung innerhalb des mexikanischen Pantheons, dessen kreolische Schicksale untrennbar miteinander verknüpft sind. Seit der vorkolumbianischen Vergangenheit treten sie in dieser Verbindung auf wie die beiden Gesichter – das männliche und das weibliche – des ersten Schöpfungsprinzips»¹².

2. «Der hl. Apostel Thomas – die Jungfrau von Guadalupe» als Befreiungssymbol der unterdrückten Kreolen

Manuel de Nóbrega berichtete am 15. April 1549 in Brasilien: «Eine glaubwürdige Person hat mir erzählt, daß das Maniokmehl, aus dem man in diesem Land das Brot macht, ein Geschenk des hl. Thomas sei»¹³. Der Jesuitenpater behauptet auch, die Fußabdrücke des Apostels in einem Felsen gesehen zu haben («Unweit von hier gibt es Spuren von Schritten, die sich in einem Felsen abgedrückt haben») ¹⁴. In Patagonien findet ein anderer Jesuit weitere Fußabdrücke des Apostels. In Mexiko bedeutet Quezalcóatl «Zwilling» (der «duale» Ursprung des Universums) ebenso wie Thomas im Hebräischen (dual, das Geteilte, Zwilling). Zum andern hatte der Toltekengott ein «Kreuz» auf seinem Spitzhut (weil er der Gott der Winde der «vier» Himmelsrichtungen war). Doch dieses Kreuz und sein Bezug zur Großen Flut und «so viele andere Zeichen mehr» ließen den Dominikanerpater Diego Durán annehmen, der toltekische Priester und König – und später Gott – sei kein geringerer als der Apostel Thomas, der von Palästina nach Indien gegangen (man hatte nämlich Kenntnis von den «Thomaschristen» in Mylapore) und von dort nach Mexiko gekommen sei: «Gott befahl seinen heiligen Aposteln, sie sollten in alle Welt gehen und jedem Geschöpf das Evangelium predigen (...) und fürwahr, es war Tolpitzin, der in dies Land gelangte, und nach dem, was man sich von ihm erzählt, war er Steinmetz, der Bilder aus Stein schlug und sie sorgfältig bearbeitete, was wir auch vom glorreichen hl. Thomas lesen, nämlich daß er jenes Handwerk ausübte.»¹⁵

Dies Ereignis – geschehen bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts – entzog den Spaniern geradezu die Rechtsgrundlage für die Eroberung Amerikas: es hatte eine christliche Verkündigung vor der spanischen gegeben. Diese von den «criollos» (den in Amerika Geborenen) immer wieder aufgegriffene Tradition wird das geistige Banner gegen die «gachupines» (die in Europa geborenen Spanier) darstellen. Tovar, Acosta, Torquemada und andere bezeugen diese Überlieferung. Das zentrale Werk schrieb jedoch Gregorio García: *Predicación del Evangelio en el Nuevo Mundo viviendo los apóstoles* (= Predigt des Evangeliums in der Neuen Welt zu Lebzeiten der Apostel) (Baeza 1625). Wenn dem so ist, haben die «criollos» seit Beginn des 17. Jahrhunderts die theologische (ideologische) Begründung für den Kampf gegen den Kolonialismus. Der Glaube an den hl. Thomas-Quezalcóatl war die erste Bestätigung des nationalen Freiheitsbewußtseins der amerikanischen Kreolen, der von der hispanischen Bürokratie unterdrückten Klasse. Der Apostel Thomas erhob sich gegen den Apostel Jakobus, den Heiligen, den die Spanier in ihrem Freiheitskampf gegen die Araber seit dem 8. Jahrhundert verehrten. So rief Hernán Cortés als Schlachtruf gegen die Eingeborenen aus: «Heiliger Jakobus, gegen sie! (...) Nach der Schlacht fürchteten sie unsere Pferde und Geschosse und Schwerter und Armbrüste und unser gutes Kämpfen und vor allem die große Barmherzigkeit Gottes.»¹⁶

Der hl. Jakobus wurde mit Recht von den Eingeborenen als Kriegsgott gedeutet, denn dem Pferd Santiago galt – so wie es die volkstümliche Kunst der Reconquista darstellte – größere Verehrung als dem Reiter selbst.

In der «Traurigen Nacht», wie sie die Geschichte nennt, als die Azteken im Begriff waren, die Invasoren zu schlagen, empfahl sich Cortés dem Schutz der Virgen de los Remedios (Jungfrau von der Hilfe), die für immer die Schutzpatronin der Spanier, der Konquistadoren, der Herrschenden, der Weißen sein wird. Ebenso wie gegenüber dem hispanischen Santiago ein kreolischer Thomas auftaucht, trat der Virgen de los Remedios die Virgen de Guadalupe entgegen. Alles begann so: «Um diesem großen Schaden abzuweichen, beschlossen unsere ersten (franziskanischen) Ordensleute, in Tonantzin bei Mexiko der Heiligsten Jungfrau, die Unsere Liebe Frau und Mutter ist, eine Kirche zu errichten.»¹⁷

Ein Bild der Jungfrau von Guadalupe – der befreienden Jungfrau des Spaniens der Reconquista, der Beschützerin der Krieger gegen die Mauren – wird bald von den Eingeborenen verehrt. Da sie zum traditionellen Ort Tonantzin kamen, verehrten sie nun die

Mutter Gottes. Hinter dem Rücken der Jungfrau erglänzen die Strahlen der Sonne (die Sonne, Huitzilopochtli, war der höchste Gott der Azteken); das Blau ihres Mantels ist die heilige Farbe der Götter, des Himmels (*teotl*); der Mond deutet auf Mutterschaft und Erde; sit ist Mutter wie Tonantzin; sie hat die Schlange besiegt (wie Tonantzin, die auf einem Kaktus die Schlange besiegt wie der Adler) ... kurzum, sie war mit Hilfe der prähispanischen Codes klar zu dekodieren (natürlich mit einer *anderen Bedeutung* als für die Christen oder Spanier).

Die Virgen de Guadalupe del Tepeyac war so der Schutz der unterdrückten Klasse der Eingeborenen, sie half insbesondere bei den zahlreichen Überflutungen des Tales und den schrecklichen Pestepidemien, welche die indianische Bevölkerung vernichteten.

Doch erst 1648 schrieb der «kreolische» Bakkalareus der Theologie, der Mexikaner Miguel Sánchez, der deswegen von den Spaniern unterdrückt wurde, das Werk *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe milagrosamente aparecida en México* (= Bild der Jungfrau Maria, Mutter Gottes, von Guadalupe, die auf wunderbare Weise in Mexiko erschienen ist) (Imprenta Calderón, Mexiko 1648). Der Autor behauptete, Gott habe von Ewigkeit her die Erscheinung der Jungfrau in Mexiko vorgesehen, wie man klar aus dem 12. Kapitel der *Apokalypse* ersehen könne. In der Tat liest man dort: «Und es erschien am Himmel ein großes Zeichen: eine Frau, umkleidet mit der Sonne» (*Apk* 12,1). Das waren für den Verfasser genau die Sonnenstrahlen der Jungfrau von Guadalupe. «Da wurden der Frau die zwei Flügel des großen Adlers gegeben, damit sie ... flöge» (12,14), d. h. des «aztekischen Adlers», der das Zeichen des Reiches der Nahuas war. «Und die Schlange spie aus ihrem Maul hinter der Frau her Wasser gleich einem Strom» (12,15), d. h. den Texcoco-See, in dessen Mitte die Stadt Mexiko lag. Am Ende besiegt die Frau die Schlange (für die Nahuas das «Zeichen» zur Gründung der Stadt Mexiko inmitten des Sees) usw.... Miguel Sánchez meint sogar, das Bild von Guadalupe stamme «aus diesem Land» und stelle «die erste *kreolische* Frau» dar (195). «Gott hat seine wunderbare Absicht in diesem seinem Lande Mexiko verwirklicht, das für so glorreiche Ziele erobert wurde» (49).

Sehr viel mehr als die Lektüre der Autoren der Aufklärung begründet diese Tradition das nationale kreolische Bewußtsein der Unterdrückten gegen die Unterdrücker. Die Patrioten gehen für ihre Verehrung der Jungfrau von Guadalupe ins Gefängnis, wie Fray Servando de Mier im 18. Jahrhundert. Bereits 1800 gab sich eine subversive, gegen die Spanier gerichtete bewaffnete Gruppe von Kreolen den Namen «Los

Guadalupes». Als der Pfarrer Miguel Hidalgo, der Befreier und Gründer Mexikos, ein Banner für die Volksheere suchte, die er 1810 in Michoacán gegen die Spanier führte, wählte er mit einhelliger Zustimmung eine Fahne der Virgen de Guadalupe, die man bei den Prozessionen verwendete. Und der Geistliche Morelos, der Nachfolger Hideos als General, verlangte von den kreolischen Soldaten der Befreiung, daß sie als einziges Erkennungszeichen «einen Wahlspruch auf einem Seidenband, einem Lederriemen, auf Leinen oder Papier, in dem sie erklärten, ein Verehrer des heiligsten Bildes von Guadalupe zu sein» an ihren Hüten trügen¹⁸.

Sogar in der mexikanischen Revolution von 1910 trug der – Kirchen zerstörende – Campesinoführer Emiliano Zapata bei der Besetzung Cuernavacas wiederum als Banner die Jungfrau von Guadalupe. Der Führer der kalifornischen Agrargewerkschaften, César Chávez (von der UFWOC) hat ebenfalls als Emblem seiner Gewerkschaft eine Virgen de Guadalupe.

Der hl. Thomas gegen den hl. Jakobus, die Virgen de Guadalupe gegen die Virgen de los Remedios, das ist ein Kampf religiöser Symbole, ein Klassenkampf, eine Kunst des Widerspruchs, in der die Armen und Unterdrückten ihre Objekte hervorbringen und sie gegen die Herrschenden verwenden.

V. Einige Beispiele religiöser Kunst der Unterdrückten

Es ist ein schwieriges Unterfangen, die Kunstwerke, die «religiöse Kunst der Unterdrückten» zu entdecken, denn die Werke der Unterdrückten sind nun einmal leicht zerstörbar wegen ihres Materials, ihrer geringen Bedeutung für das bestehende ästhetische System und weil sie sich an Orten der Peripherie befinden usw. Auf jeden Fall gibt es offensichtliche Zeichen ihrer Gegenwart im ganzen Leben der Kirche.

Man denke beispielsweise an die berühmten lateinamerikanischen Christusfiguren, nach dem Urteil einiger Leute das Ergebnis des volkstümlichen *tremendismo* (des Grotesken). Christusgestalten mit tiefen Wunden, ungeheuren Blutgerinnseln, unendlicher Traurigkeit in den großen Augen, riesigen Dornen, von einem geradezu schockierenden Realismus in ihrem Schmerz. Der «Herr von der Geduld» von Santiago de Xicotengo¹⁹, sitzend, besiegt, den Kopf auf die Hand gestützt und den Arm auf das Knie. Welch ein Unterschied zum auferstandenen, triumphierenden Christus mit großen, offenen und friedvollen Augen, dem *Pantokrator* der byzantinischen Mosaiken! In Byzanz ist er der kaiserliche Christus der herrschenden Klassen, in Lateinamerika ist er der

leidende Christus der unterdrückten Klassen! «Der Christus der etablierten Macht und der Christus der etablierten Machtlosigkeit sind die beiden Gesichter der Christologien.»²⁰

Diese schmerzvollen «*tremendistischen*» Christusgestalten sind der geniale, authentische Ausdruck eines unterdrückten Volkes, das sich mit dem gekreuzigten und noch nicht auferstandenen, von der Macht der Welt besiegt Christus *identifiziert* ... in Erwartung der Befreiung. Francisco Goitia macht in seinem Werk *Tata Jesucristo*²¹ im betenden Gesicht zweier Eingeborener den unendlichen Schmerz und die tiefe Hoffnung des Gebetes deutlich, das sich an die leidenden lateinamerikanischen Christusgestalten richtet...

Den Restauratoren von Kunstwerken ist bekannt, daß die Skulpturen der Kruzifixe, die man ihnen bringt, aus Maisteig gefertigt und reich bemalt, häufig als Rückgrat im Innern das steinerne Bild einer prähispanischen Gottheit enthalten. Der religiöse Künstler aus dem Volk versteht den gekreuzigten Christus demnach als die Sublimierung seiner alten Götter, die von einem ebenfalls besiegt Christus besiegt worden sind. In der doppelten Niederlage, die nicht bloß krankhafter Masochismus ist, wird die Hoffnung auf Befreiung bestärkt, eine Hoffnung, die immer wieder verschoben wird, aber stärker ist als selbst das Leben.

In den großen Kirchen der Kolonialzeit – zu denen die besten Beispiele barocker Kunst gehören wie etwa die prächtigen Jesuitenkirchen von Tepozotlán in Mexiko oder die Kirche der Gesellschaft Jesu in Quito mit ihrer überwältigenden kreolischen Kreativität – führten die Eingeborenen schließlich eine neue Art der Innengestaltung ein und brachten auf diesem Gebiet Werke hervor, die einzig sind in ihrer Art, wie das Innere der Kirche Santa María de Tonantzintla in Cholula²², wo der in einem *naïven* Stil bemalte Gips wahres Entzücken hervorruft. In anderen Fällen wandelten die Eingeborenen die Anweisungen der Architekten ab, wie in der 1717 beendeten Kirche San Ignacio Miní in den Jesuitenreduktionen in Paraguay; hier bemerkt man «einen solchen dekorativen Reichtum, daß in völliger Mißachtung der Ordnung und Harmonie, welche in der klassischen Architektur gelten, Tympanon, Kranzgesims und Strebepfeiler mit stilisierten Blättern, Ovalen, Bändern, Perlen und anderen Motiven bedeckt sind»²³. So bleibt das Kunstwerk des Unterdrückten unbemerkt in den Werken der christlichen Unterdrücker gegenwärtig.

Neben diesen Ausdrucksformen liegt in der *Musik* ein ungeheures Gebiet der Volkskunst der Unterdrückten. Da sind «Villancicos» in allen möglichen Rhythmen (südamerikanischen, brasilianischen, mittelamerikanischen oder karibischen), «Misas criollas»,

die bereits stilisiert sind (wie die des Ariel Ramírez) oder die «Misa de los mariachis» der Kathedrale von Cuernavaca, unter Hunderten von Beispielen der Ausdruckskraft des Volkes. Die religiösen Volkslieder zeigen gleichfalls diese traurige, tränenreiche Wirklichkeit der unterdrückten Klassen. Manche sehen darin das Zeichen tragischer Resignation; vielleicht ist es einfach der religiös-künstlerische Ausdruck der Realität:

«Gute Freundin, um zu leiden,
sind die Männer geboren,
bis der Tod kommt
und mit Schlägen auf den Kopf sie ergreift.»²⁴

Unter diesen volkstümlichen religiösen Themen der «*cancioneros*» ist der Tod immer gegenwärtig. Doch es ist ein Tod, mit dem man lebt, zusammenlebt, mit dem man sogar seinen Spaß treibt, aber dem man zugleich ehrfürchtigen Respekt entgegenbringt. «San La Muerte» (= Der heilige Tod) nennen sie ihn im paraguayischen Chaco, und in Mexiko «beherrscht» man ihn am Tag der Toten, wenn jedes Kind als würdiges Geschenk einen Totenkopf erhält, aus süßem Brotteig gebacken und mit seinem Namen auf der Stirn, und ihn mit Freude verspeist und mit ihm spielt. Der «Totenkopf» verbreitet kein Entsetzen. So schrecklich ist der Tod nicht – wie dieser Tage ein sandinistischer Guerrillero äußerte – für jenen, der ein Unterdrücktenleben, einen Tod im Leben hat:

«Komm, Tod, du Verborgener,
ohne daß ich dich kommen spüre,
denn die Lust zu sterben
soll mich nicht wieder zum Leben erwecken.»²⁵

Natürlich gewinnen diese volkstümlichen Äußerungen durch die Feder der großen Künstler der Befreiung ungeahnten Glanz, so bei Ernesto Cardenal, dem künstlerischen Avantgardisten eines unterdrückten Volkes: «Ich glaube, ein Kontemplativer, ein Mönch und selbst ein Einsiedler sind in Wirklichkeit Revolutionäre. Sie bewirken soziale Veränderung. Sie legen davon Zeugnis ab, daß es hinter den sozialen und politischen Wirklichkeiten und Veränderungen eine transzendente Wirklichkeit gibt, auch jenseits des Todes. Ich halte es für wichtig, daß es Menschen gibt, die die Menschheit daran erinnern, daß die Revolution nach dem Tode noch nicht zu Ende ist.»²⁶

Ausgehend vom Thema des Todes des «Tages der Toten» und des Todes im Leben der Campesinos initiiert auch der große Künstler José Guadalupe Posada die kritisch-politische Kunst der «Totenköp-

fe»²⁷, eine gesellschaftliche, religiöse und eschatologische Kritik. Ebenso fügen sich die genialen mexikanischen Wandmaler, die zwar antikatholisch, aber in ihrer Thematik darum nicht weniger religiös sind, mit ihren großartigen, die bildenden Künste revolutionierenden Werken organisch in die Volkskunst ein, so zum Beispiel Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Siqueiros oder Rufino Tamayo. Eine Kunst aus dem Herzen der Geschichte.

In der geheimen Geborgenheit des Zuhause, in den «ranchos» (= Hütten) der Landarbeiter oder den Blechbehausungen in den Elendsvierteln am Rande der Großstädte, hängen neben dem Bild der Jungfrau von Copacabana – in den Gebieten des Inkareiches – oder der Jungfrau von Luján – im Süden – oder einer der vielen anderen die Photographien der Familienangehörigen (die man durch die Erinnerung an sie vor den «bösen Geistern» beschützt), und die entzündete Kerze weist auf die Anwesenheit der Familie hin. Der «Familienaltar», die Kunst der Unterdrückten, welche die Sehnsucht nach Sicherheit und Gerechtigkeit in einer Intimität zum Ausdruck bringt, die nicht vom peripheren kapitalistischen System verletzt wird, auch wenn ihnen dieser Name für eine Struktur der Unterdrückung unbekannt ist.

Die zahlreichen Prozessionen zu heiligen Stätten des Volkes – an denen die Oligarchie nicht teilnimmt –, wo man mit endlosen Gebeten, mit Bewegungen von Körper, Kopf und Lippen, mit Opfergaben für seine Heiligen (die so zahlreich sind wie die Aufgaben des Alltagslebens) um Lebensunterhalt, Gesundheit, Arbeit, Sicherheit bittet, die das Herrschaftssystem mit den ausgebeuteten Klassen weder teilen noch unter sie verteilen kann.

Diese Kunst der Unterdrückten ist Ausdruck des Elends, doch mehr noch Manifestation des Protestes, der Hoffnung auf Befreiung... Dem lateinamerikanischen Volksmessianismus (der so typisch ist für den brasilianischen *sertão* (= Wildnis, Landesinneres) mit seinen von der Polizei und früher sogar von Pfarrern verfolgten und ermordeten Heiligen, Propheten und Messiasgestalten...) wohnt eine echte *produktive Kraft*, eine kreative, auch künstlerische Fähigkeit inne, die uns das geschichtliche Befreiungspotential der Armen offenbart.

VI. Ästhetik des unterdrückten Volkes als Kunst der Befreiung

Wie man feststellen wird, dürfen drei Arten des christlichen künstlerischen Ausdrucks nicht miteinander verwechselt werden:

1. *Die Kunst der herrschenden Klassen* oder «Herrschaftsästhetik» (welche die Kunst der Massen oder das, was Arnold Hauser *volkstümliche Kunst* – im Gegensatz zur echten *Volkskunst*²⁸ – nennen würde, miteinschließt). Sie ist die triumphierende, prachtliebende Kunst, die man in den renovierten deutschen Kirchen betrachten kann (Glastüren, Bronzeverzierungen, perfekte Beleuchtung, akustisch beeindruckende Orgeln usw.).

2. *Die Kunst der unterdrückten Klassen* oder die «von der Arbeiterklasse hervorgebrachte Volkskunst, die *Kunst der Befreiung*», erklärt Nestor García Cancellini²⁹, ist diejenige, die es zu entdecken und zu schätzen gilt. Natürlich kann sich das, was einmal die Kunst der Unterdrückten war (z. B. die der lateinamerikanischen *Kreolen* im 18. Jahrhundert), in Herrschaftskunst verwandeln (die der Eingeborenen und Arbeiter im 19. und 20. Jahrhundert).

3. *Die Kunst der christlich-prophetischen Avantgarde* in ihrem Zusammenhang mit den Kämpfen des Volkes. Auf dieser Ebene befinden sich von den bereits Genannten in der Musik Ariel Ramírez, in der Dichtung Ernesto Cardenal, in der bildenden Kunst die Wandmaler vieler Pfarreien, Zentren und Stätten christlicher Aktivitäten des Volkes usw. Beide, die Kunst der unterdrückten Klassen und die ihrer künstlerischen Avantgarde, sind *Kunst der Befreiung*, eine Kunst, die aufgrund der wesentlichen Forderung der Feier der Eucharistie heute in Lateinamerika revolutionär sein muß³⁰.

Die «Theologie der Produktion», die ein Kapitel der Theologie der Befreiung darstellt und die ästhetische Theologie der Befreiung enthält, wird zuerst den ökonomischen Status der Produktion des *Brot* zur Befriedigung der Grundbedürfnisse des Volkes untersuchen müssen – und erst dann darf die Eucharistie angeboten werden. An zweiter Stelle wird sie die *ästhetische* Produktion des Kunstwerks zu untersuchen haben, das in der augenscheinlichen «Häßlichkeit» des Gesichts des Unterdrückten (der blutüberströmten Christusfiguren des volkstümlichen lateinamerikanischen *tremendismo*) die kritische, prophetische, eschatologische Schönheit zum Ausdruck bringt. Die «augenscheinliche» *Häßlichkeit* des Armen, des gefolterten und gekreuzigten Christus kritisiert die herrschende *Schönheit* des Systems.

Wie das Volk des *Exodus* sich in der Schlichtheit und Armut des Nomadenzeltes und nicht im Glanz des Tempels von Jerusalem (den Christus kritisiert: Lk 19,46 und 21,6) ausdrückt, so gründet auch die christliche *Kunst der Befreiung* der unterdrückten Klassen ihre *Symbole* auf die *Ökonomie*. In den Ländern des entwickelten Kapitalismus scheint es *Freiheit, Brot*

und *Kunst* zu geben, um die Eucharistie feiern zu können, obgleich einige denken: «Den Sohn opfert vor den Augen des Vaters, wer eine Gabe darbringt vom Gute der Armen.» (Sir 34,20.) Das der Dritten Welt geraubte *Brot* schreit zum Himmel! In den entwickelten sozialistischen Ländern Osteuropas, wie Polen, hat man *Brot* – und das ist schon viel –, und es gibt einige, die *Freiheit* fordern, um die Eucharistie feiern zu können. In Lateinamerika hat das Volk kein *Brot*, um die Eucharistie zu feiern, denn es leidet Hunger, und *Freiheit* haben nur diejenigen, die an der

Macht sind. Das unterdrückte Volk hat keine Freiheit, die neue Welt zu schaffen, die es braucht (das Brot und die Kunstgegenstände) und die die Eucharistie als *Vorbedingung* ihrer Feier verlangt. Nur das unterdrückte Volk und eine prophetische, heroische Avantgarde wagt, das Neue zu schaffen, und dabei verzehrt sich ihr Leben... wie heute in Nicaragua (Juni 1979), wo sie ihren eigenen Leib (das *Fleisch* des Opfers) zum «Symbol», zur Manifestation, zum lebendigen Zeugen (*mártys*) des Reiches machen: zum neuen *Brot* der künftigen Eucharistie.

¹ Holzwege (Klostermann, Frankfurt 1963) 7–68.

² Hirtenbrief der Bischofskonferenz «Unidos en la esperanza» (= Geeint in der Hoffnung): Praxis de los padres de América Latina (Paulinos, Bogotá 1978) 791.

³ Wie es z. B. Georg Lukács tut, nicht so sehr in *Die Eigenart des Ästhetischen* (Luchterhand, Berlin 1963) als vielmehr in *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, Bd. 13/14 «Die Arbeit» (Luchterhand, Berlin 1973).

⁴ Einleitung in die Musiksoziologie (Suhrkamp, Frankfurt 1962) zu Beginn von Kap. 4. Herbert Marcuse seinerseits zeigt in seinem jüngsten Werk *The Aesthetic Dimension* (1978), daß die Kunst nicht bloß auf die Dimension «Ideologie» reduziert werden kann, da die Tatsache, daß sie eine gewisse «Autonomie» besitzt, bereits eine eigene Konsistenz bedeutet; diese Autonomie ist jedoch «relativ», und so wird damit ihre materielle Bedingtheit nicht geleugnet. Im vorliegenden Artikel haben wir eher auf die «Relativität» als auf die Autonomie der Kunst hinweisen wollen. Vgl. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Suhrkamp, Frankfurt 1970).

⁵ Vgl. Nicos Hadjinicolau, *Histoire de l'art et lutte des classes* (Maspero, Paris 1973). Es ist jedoch anzumerken, daß der Autor die Kunst einseitig auf Ideologie begrenzt, und diese Reduzierung zeigt deutlich die «Relativität» des künstlerischen Phänomens, aber nicht den Aspekt der – wenn auch relativen – «Autonomie» der Kunst. In unserem Werk *Filosofía de la poesía* (UAM, Mexiko 1978) haben wir diese Frage behandelt. Man darf darauf hinweisen, daß die *Ästhetik* Hegels das beste Beispiel einer Ästhetik der herrschenden Klassen ist: «Wie nun der idealere Weltzustand bestimmten Zeitaltern vorzugsweise entspricht, so wählt die Kunst auch für die *Gestalten*, welche sie in demselben auftreten läßt, vorzugsweise einen bestimmten Stand – den Stand der *Fürsten* (...) der vollkommenen Freiheit des Willens und *Hervorbringens* wegen, welche sich in der Vorstellung der *Fürstlichkeit* realisiert findet.» Vorlesungen über die Ästhetik, I, III b, II, I a: Theorie-Werkausgabe (Suhrkamp, Frankfurt 1970) Bd. 13, 251.

⁶ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950–1970* (Siglo XXI, Mexiko 1973) 179.

⁷ El cristianismo, su plusvalía ideológica: Teología desde la praxis de liberación (Sígueme, Salamanca 1973) 171–202, bes. «La opercionalidad de los universos míticos y simbólicos», 193–195.

⁸ Códice matritense de la Real Academia de la Historia, Stichwort Sahagún, Folio 176, Rückseite.

⁹ Bernal Díaz, *Historia Verdadera de la conquista de la Nueva España* (Mexiko 1955) Buch I, Kap. 89, 266.

¹⁰ Garibay (Mexiko 1956) Buch I, Kap. VI, Bd. I, 40.

¹¹ AaO. Buch XI, Anhang 7; Bd. III, 352.

¹² J. Lafaye, *Quezalcoatl y Guadalupe*, Fondo de Cultura Económica (Mexiko 1977) 299.

¹³ Monumenta Brasiliae Societatis Jesu, Bd. I (1538–1553), 117.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ *Historia de las Indias de Nueva España* (Mexiko 1880) Bd. II, Kap. 79, 73.

¹⁶ Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera...*, Kap. 52 und 63.

¹⁷ Torquemada, *La Monarquía Indiana* (Mexiko 1723) Buch I, X, Kap. VII, Bd. II, 245b–246a.

¹⁸ «Sentimiento de la Nación» (Abschrift von 1814): Boletín del

Archivo General de la Nación, II. Folge, Bd. IV,3 (1963) o.S.

¹⁹ M. E. Ciancas, *El arte en las Iglesias de Cholula* (Setenta, Mexiko 1974) 164.

²⁰ Hugo Assmann, *The Power of Christ: Frontiers of the Theology in Latin America* (Orbis Books, New York 1979) 149–150.

²¹ Ölgemälde, ausgestellt im Palacio de Bellas Artes, Mexiko, aus dem Jahre 1927. Vgl. Justino Fernández, *A Guide to Mexican Art* (University of Chicago Press, 1973) 375. Man betrachte das «entsetzliche» Leiden, das im «Cristo de la Columna» (= Christus von der Säule) in der Kirche Sancta Prisca in Taxco (Mexiko) zum Ausdruck kommt. Vgl. Leopoldo Castedo, *A History of Latin American Art* (F. Praeger, New York 1969) 134.

²² L. Castedo, aaO. 131.

²³ Romualdo Brughetti, *Historia del arte en la Argentina* (Pormaca, Buenos Aires 1965) 133 ff.

²⁴ José Hernández, *Martín Fierro*, vv. 1688–1692.

²⁵ J. A. Carrizo, *El tema de la invocación de la muerte*, 720 (Siehe mein Werk *El catolicismo popular en Argentina* [Bonum, Buenos Aires 1970] 133 ff.).

²⁶ Von der Heiligkeit der Revolution (Wuppertal 1972) 13 (= Santidad de la Revolución (Sígueme, Salamanca 1976) 21).

²⁷ L. Castedo, aaO. 357.

²⁸ Philosophie der Kunstgeschichte (München 1958) Kap. 5.

²⁹ *Arte popular y sociedad en América Latina* (Grijalvo, Mexiko 1977) 74. Hier entspricht «arte popular» der «Volkskunst» von Hauser.

³⁰ David Siqueiros sagt: «Die Kritik muß vollständig sein, damit man aus ihr nützliche Lehren ziehen kann im Hinblick auf das Ziel einer wirklich *revolutionären Kunst*». *El camino contrarrevolucionario de Rivera: Documentos sobre el arte mexicano* (FCE, Mexiko 1974) 54.

Aus dem Spanischen übersetzt von Victoria M. Drasen-Segbers

ENRIQUE DUSSEL

1934 geboren in Mendoza (Argentinien). Doktor der Philosophie und Geschichte, Lizentiat der Theologie. Professor an der Universidad Autónoma de México und an der Abteilung für Religionswissenschaften der Universidad Iberoamericana. Vorsitzender der Studienkommission der Kirche in Lateinamerika (CEHILA). Teilnahme am Ökumenischen Dialog von Theologen aus der Dritten Welt in Daresalaam, Akkra und Sri Lanka. Neuere Veröffentlichungen: Desintegración de la Cristiandad y liberación (Sígueme, Salamanca 1978); Introducción a la filosofía de la liberación (Extemporaneos, Mexiko 1978); Filosofía de la liberación (Edicol, Mexiko 1977); History of the Church in Latin America (Eerdmans, Grand Rapids 1979); Filosofía ética latinoamericana I-III (Edicol, Mexiko 1977); Religión (Edicol, Mexiko 1977); Ethics and Theology of Liberation (Orbis Books, New York 1978); Los obispos latinoamericanos y la liberación del pobre (1504–1620) (CRT, Mexiko 1979); De Medellín a Puebla (1968–1979) (EDUCA-Editorial Integrada, San José, Mexiko 1979). Anschrift: Apdo. 11-671, México 11, D.F., Mexiko.