

# EXPOSÉ

## **Konfliktgeschichten zwischen Kunst und Religion in der Moderne: Eine zerbrochene Beziehung, gemeinsame Kinder und wie man mittlerweile trotzdem ganz gut miteinander kann**

**Johannes Rauchenberger, Graz**

### **I. Über die Interpretationen und über die Reflexionsstufen einer zerbrochenen Beziehung**

Kunst und Religion stehen in der Moderne nicht zuletzt aufgrund der Kollision ihrer Imaginationen in einem spannungsgeladenen, wenn nicht feindlichen, zumeist aber erkalteten Verhältnis gegenüber. Das Verhältnis ist das ganze 20. Jahrhundert über mit einem starken Syndrom belastet: „(...) dem Abstand, den die Kirche zur modernen Kunst gehalten hat, der Ablehnung, die sie ihr auf weite Strecken entgegenbrachte, entspricht beinahe spiegelbildlich die enorme Skepsis, mit der ein intellektuelles Publikum nicht nur den Hervorbringungen neuer christlicher Kunst begegnete, sondern auch alle Äußerungen von Künstlern der Avantgarde zu möglichen religiösen Zusammenhängen ihrer Arbeit ignorierte oder in Zweifel zog.“<sup>1</sup>

Alle Versuche, das Verhältnis von Kunst und Christentum in der Moderne in eine für den geistigen Kommunikationsprozess der Gegenwart akzeptable und gegenseitig befruchtende Balance zu bringen, geraten in den Status von Sisyphos-Aktionen: „Die Trennung zwischen Kunst und Kirche ist eine Tatsache, an der es nichts zu deuten gibt. (...) Die Entwicklung ist unumkehrbar. Ein Problem ist sie nur für wenige.“<sup>2</sup>

#### *Unlösbare Probleme.*

Trennung ist eine viel benutzte Vokabel der Gegenwart und entstammt der Metaphorik einer Beziehung. Wer von Trennung spricht, hat eine zerrüttete Geschichte hinter sich, die

---

<sup>1</sup> W. Schmied, Die Fragestellung. Ein Vorwort, in: Ders. (Hg.), Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellung zum 86. Deutschen Katholikentag, 1980, Berlin Schloß Charlottenburg) Das Buch zur Ausstellung, Stuttgart 1980, 4-10, 6.

<sup>2</sup> F. Menekes, Zwischen Zweifel und Entzücken. Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert, in: Stimmen der Zeit 124 (1999), 630-642, 630; u.a. wiederabgedruckt als „Das Geistige in der Kunst“ in: Ders., Begeisterung und Zweifel. Profane und Sakrale Kunst, Statement Reihe S. 37; Regensburg 2003, 211-233.

es zu bewältigen gilt und die notwendigerweise – als Befreiung, Schatten, Belastung – in die neue Lebensetappe hineinwirkt. Die herkömmliche Beziehung von Religion und Kunst in der Moderne ist ohne Zweifel zerbrochen

Die rund 1500-jährige Beziehung hat zu einem überwiegenden Teil die europäische Kunstgeschichte geschrieben. Die Geschichte weist alle Merkmale einer Beziehungsgeschichte auf, die man beiden Partnern in ihren angestammten Aufenthaltsorten „Zwischen Tempel und Museum“ (A. Stock)<sup>3</sup> zugeschrieben und höchst komplex – in Theorien, Kunstgeschichtsschreibung, Museologien wie im Ausstellungsbetrieb – ausgefaltet hat: Identität und Differenz, gegenseitiges Anziehen, orgiastische Verschmelzung, gemeinsame und wechselseitige Positionierung, Abgrenzung, eigene Terraingewinnung, Trennung, Scheidungskämpfe, Besitz- und Erbensprüche, Schock, Gehässigkeit, Verfolgung, psychische Folgeschäden, Trauer – und die Zeit danach.

Dennoch: Eine zerbrochene Beziehung umfasst nicht nur eine Konflikt-, sondern auch eine Liebesgeschichte: Sie bezieht sich in besonderer Weise auf die Imaginationen der Religion des Christentums in der Kunst und auf jene der Kunst, entfacht durch die christliche Religion.

#### *Konfliktpunkte: Aufruf der Kronzeugen*

Worin bestehen die Konfliktpunkte zwischen dem christlichen „Bild“ und der Moderne? Kronzeugen sind rasch aufgerufen: Hegels „Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unsere Knie beugen wir doch nicht mehr“<sup>4</sup>, Wolfgang Schönes „Gott – der christliche Gott – hat im Abendland eine Bildgeschichte gehabt. Diese Bildgeschichte ist abgelaufen“<sup>5</sup>, Nietzsches: „Gott ist und Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet.“<sup>6</sup> Hans Sedlmayrs Zeitdiagnose für die Kunst des „Verlusts der Mitte“<sup>7</sup>.

(Bestrittene) Kultaspekte der Kunst, die Unklarheit über die entwickelte und vertraute Ikonografie, die Verknüpfung von Kunst und Metaphysik und alle damit verbundenen Erbfolgedebatten sowie der geistesgeschichtliche Horizont von Kunst und ihr Anspruch eröffnen sich als die wichtigsten Konfliktfelder.

---

<sup>3</sup> A. Stock, Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne, Paderborn 1991.

<sup>4</sup> Vgl. G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I-III (Theorie-Werkausgabe Bd. 13-15). Frankfurt 1970, Werke 13, 142.

<sup>5</sup> W. Schöne, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: W. Schöne/J. Kollwitz/H. v. Campenhausen, Das Gottesbild im Abendland, Witten u. Berlin 1957, 7.

<sup>6</sup> F. Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft (1882) KSA 3, §125.

<sup>7</sup> H. Sedlmayr, Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol und Zeichen der Zeit, 10. Aufl., Salzburg o.J. Vgl. dazu: Stock, Tempel und Museum, 158-162.

### *Schuldzuschreibungen und Einsichten*

Konfliktgeschichten werden meist von Schuldzuschreibungen begleitet. Drei Äußerungen, die das Entlaufen einer Partnerin in einer Beziehung kommentieren: „Einer Kunst, die das ‚non serviam‘ (ich diene nicht) so ungescheut als Losungswort nimmt, wird die Kirche sich auch nicht bedienen können.“<sup>8</sup> Das Zitat aus einem einflussreichen Handbuch eines Regensburger Prälaten Mitte des 19. Jahrhunderts steht auf der einen Seite, die Feststellung des am Anfang zitierten erfahrenen Kurators Wieland Schmied, der Ende des 20. Jahrhunderts das Feld zwischen zeitgenössischer Kunst und Religion völlig neu abgesteckt hat, auf der anderen: „Niemand wird behaupten wollen, dass die Kirche – abgesehen von wenigen herausragenden Vertretern, herausragend in ihrem geistigen Profil und in ihrem Amt, nicht in ihrem hierarchischen Rang, - den Experimenten der Künstler irgendeine Hilfestellung gegeben, sie auch nur mit Sympathie begleitet hätte. Die Kirche hat sich der Kunst dieses Jahrhunderts wie vielen anderen Phänomenen der modernen Welt fast völlig verschlossen.“<sup>9</sup>

Zwischen diesen Positionen steht eine Einsicht von Konrad Weis aus dem Jahre 1914: „Es ist schwer, unter Katholiken über die neue Kunst in einer Sprache zu reden, die die gegenwärtigen Kunstprobleme und die ganze katholische und geschichtliche Weite zugleich erfasst; denn wir Katholiken haben in künstlerischen Dingen keine eigene Sprache mehr. (...) Es wird dort [in der Kunst] viel ehrliche Arbeit geleistet. Diese Arbeit ist aber nicht unsere Arbeit, und jene Ehrlichkeit ist für uns nicht Wahrheit.“<sup>10</sup>

### *Die Niederungen des Alltags*

Konfliktgeschichten rühren aber oft weniger von großen Theorien als von den Niederungen des Alltags her, wo Gewohnheiten, Prägungen, Eigenarten eine viel größere Rolle spielen. Erst im Nachhinein lassen sich plausible Gründe anführen, die zu einer systematischen Erfassung des Problems führen. Das streng abgeschlossene Milieu der Kirche als Reaktion auf die „Gefahren der Moderne“ – ob sie nun als „die naturalistische Gefahr“, „Entartung der Kunst“ oder „Erosion der Sakralität“<sup>11</sup> gesehen wurden - hat ihre eigene Entwicklungslogik und führte zur weiteren Entfremdung. Kirchliche

---

<sup>8</sup> G. Jakob, Die Kunst im Dienste der Kirchen. Ein Handbuch für Freunde der christlichen Kunst (1857), Landshut<sup>3</sup>1880, 543, zit. bei Stock, Katholisches Kunstgespräch in der Moderne, in: Ders., Keine Kunst, Aspekte der Bildtheologie, Paderborn 1996, 83-104, 87.

<sup>9</sup> Schmied, Die Fragestellung, in: Ders. (Hg.), Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde, 6.

<sup>10</sup> K. Weiß, Zum geschichtlichen Gethsemane, Mainz 1919, 154., zit. bei Stock, Katholisches Kunstgespräch., 88.

<sup>11</sup> Unter diesen Überschriften lässt Alex Stock 100 Jahre jesuitischen Kunstkritik Revue passieren: In: Ders., Zwischen Tempel und Museum, 21-44.

Gebrauchskunst war nach und nach von der Höhe der Kunstentwicklung ausgeschlossen bzw. schloss sich selbst aus. Attraktive Auftraggeber wurden immer rarer. Auftragskonflikte und, in der Folge eines entstehenden Gemeindebewusstseins, Gemeindef konflikte kamen auf. Die Ausbildung einer in sich fest geschlossenen und durchorganisierten katholischen Subkultur ließ der Sakralkunst einen Beigeschmack entstehen.<sup>12</sup> Als Diagnose kann jene Herbert Schades gelten: „In merkwürdiger Entsprechung geht Hand in Hand mit der Säkularisierung der Kunst eine künstlerische Aushöhlung der religiösen Thematik in kirchlichen Werken.“<sup>13</sup>

## II. Mediatoren

Die *Verteidigung* in dieser Konfliktgeschichte ist, zugegeben, leiser, aber dennoch nicht zu überhören: „Diesseits und jenseits der Kunst“<sup>14</sup> gibt es immer noch Leute, die das Knie beugen. Ob in Lourdes oder in Mariazell, oder – wenigstens mental ob der Überwältigung von einem ästhetischen Einfall – im Museum, in Galerien oder in Ausstellungen. Namhafte Kenner der Konfliktgeschichte verstehen ausgerechnet den „Tod Gottes“ Nietzsches als „Häutung“, hin zu einer „neuen Metaphysik“, „einer unablässigen Steigerung, Verdichtung, Überschreitung“<sup>15</sup> – abzulesen in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Es sind aber weniger Verteidiger einer scheinbar einseitig entschiedenen Konfliktgeschichte als vielmehr Mediatoren, die vermitteln. Es „sind immer nur wenige“<sup>16</sup> – doch ihre Vermittlungsarbeit wirkt, wie jede Kuratorentätigkeit, theoriebildend und geschichtskonstruierend.

Vielleicht ist das nicht nur ein Kennzeichen der Moderne.

---

<sup>12</sup> Stock, Katholisches Kunstgespräch, 87.

<sup>13</sup> H. Schade, in: A. Stock, Zwischen Tempel und Museum, Vorworte.

<sup>14</sup> Vgl. dazu: A. Stock, Diesseits und jenseits der Kunst, in: Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte, Paderborn 2004, 17-22.

<sup>15</sup> W. Schmied, Religion und Bildende Künste am Ende des 20. Jahrhunderts, in: K. Lehmann/H. Maier (Hg.), Autonomie und Verantwortung. Religion und Künste am Ende des 20. Jahrhunderts, Regensburg 1995, 110-125, 115; wiederabgedruckt als „Spiritualität in der Kunst“, in: W. Schmied, Wohin geht die Reise der Kunst? Stuttgart 2003, 97-120.

<sup>16</sup> O. Mauer, zit. in A. Stock, Zwischen Tempel und Museum...

### **III. Game is over, life goes on. Über neue Lebensformen, über Patchwork und das Blättern im Album**

Von der Selbstherrlichkeit der Streitpartner, aber auch von einer intensiven Streitkultur, sind wir heute, am Anfang des 21. Jahrhunderts, meist weit entfernt. Postmoderne Auspizien lassen die im 20. Jahrhundert geübten und teilweise ritualisierten Berührungängste und Vereinnahmungspubien zunehmend verschwinden. Die Trennung von Kunst und Kirche ist am Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts so weit vorangeschritten, dass sie kein Thema mehr ist, so fremd ist man einander, so weit entfernt voneinander, ja so skurril scheinen die verschiedenen Baukörper und Lebensformen zu sein. Worin die lange geübte Trennung eigentlich gründet, ist längst nicht mehr erörterungswürdig, ja schlichtweg uninteressant. Die Sprachfähigkeit auf beiden Seiten und die Dialogsituation sind so gut/so schlecht, wie eben ihre Darsteller und Vermittler sind. Die Nachfolgemodelle der Lebensformen einer alten Fragestellung sind aber allesamt leichter, unverfänglicher. Vielleicht auch deshalb, weil die Orte der Beziehung nicht mehr so eng sind wie früher. Sie sind insgesamt vielfältiger geworden. Sie haben aber auch ihre eigene Handlungs- und Wirkungslogik. Religion in der Kunst wird seltsamerweise längst nicht mehr in Kirchen gesucht, vielmehr in Museen und vor allem in Ausstellungen. Man kann teilweise sogar von einem Rollenwechsel sprechen: „Traditionell gehen Menschen in die Kirche, um Offenbarungen über Wahrheit und Glauben, ihre eigene persönliche Entscheidungsfindung und ihr Verhalten, ihr Leben zu erlangen. Traditionell gehen Menschen ins Museum, um sich glanzvolle Architektur und Bilder anzuschauen. Heutzutage gehen viele Menschen in ein Museum, um Offenbarungen, Reflexionen, Inspirationen und Einsichten jenseits ihres täglichen, indirekten Erfahrungsraumes zu erhalten. Viele Kirchen werden besucht, um ihre glanzvolle Architektur und ihre Bilder zu betrachten. Kunst hat parallel zu dem Bedeutungsverlust von Religion in vielen Bevölkerungsgruppen eine Rolle übernommen, der das Erhabene, Sublime, Wahre und Schöne, das Erhellende und Transzendente zugewiesen wird.“<sup>17</sup>

Es ist daher angezeigt, die Konfliktgeschichten zwischen Kunst und Religion in der Moderne sowie die damit verbundene Strittigkeit des Bildes für die jüngere Gegenwart

---

<sup>17</sup> K. Biesenbach, Von Werten und Welten. Eine Ausstellung über Motivationen und Ideale, Regeln und Pflichten, Rechte und Freiheiten des Einzelnen Menschen in einer als Ganzes gedachten Welt, in: Die zehn Gebote, hg. von K. Biesenbach für das Deutsche Hygiene Museum Dresden, Ostfilder/Ruit 2004, 10-15, 11.

nicht nur im Kultraum der Kirche, sondern in Ausstellungen zu betrachten, in denen neue Modelle von Lebensformen zum Ausdruck kommen.

Viele Tagungen, Symposien und Ausstellungen zum Konfliktfeld Moderne Kunst und Kirche sind jedenfalls von der Erkenntnis geleitet, dass die lange Geschichte einer offenen oder geheimen Demütigung, von der Höhe der jeweiligen Avantgarde ausgeschlossen zu sein (wie man diese einst ausgeschlossen hatte), eigentlich nicht weiter geschrieben werden muss: Beide kommen auch in einer völligen Fremdheit durchaus gut miteinander zurecht.

In der grundsätzlichen Egalität der kulturellen Player kommt jener verstärkt zum Zug, der die besseren Karten in seiner Präsentation hat. Die Stärken des Kulturraums der Kirchen sind nicht gering: sie bieten und waren Ideenlieferant für vielfältigste Bilder, die dem kulturellen Bildgedächtnis als höchst wertvoll gelten, sie sind als institutionalisierte gesellschaftliche Größen in Religionsdingen zumindest ein Reibebaum für die in freier Wildbahn entwickelten Religiositäten – auch der Kunst, sie bieten als langatmige Institutionen historische Räume, die für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler ein hohes gestalterisches Potential haben, selbst als Institutionen bilden sie in einer völlig institutionskritischen Epoche mittlerweile so viel Fremdartigkeit, dass sie künstlerisch bearbeitet werden können.

Doch die „neuen Lebensformen“ haben auch ihren Preis: Während frühere Diskussionen zwischen Kunst und Kirche noch im Nachkampf des Autonomieanspruchs der Kunst lagen, den die Kirchen schließlich bis zur völligen Sprachlosigkeit ihrer eigenen Themen zur Kenntnis zu nehmen hatten, liegen heutige Schwierigkeiten in der „Vielfalt individueller Konzepte [...], die ihre eigene Wirklichkeit behaupten und das bildnerische Material zwar zwanglos fortschreiben, sich aber dessen komplexer theologischer und kunstgeschichtlicher Substanz oftmals gar nicht mehr vergewissern wollen“<sup>18</sup>.

Ein Blick in die jüngere Vergangenheit der letzten 25 Jahre zeigt diese neue Situation der alten Konfliktgeschichte zwischen Kunst und Religion. Es sind neben Bestreitungen auch Wiederentdeckungen, konzeptionelle Renaissancen, Analogien und Transformationen in diesen „neuen Lebensformen“ zu beobachten. Sechs Aspekte sollen im Folgenden zu Wort kommen, die die Strittigkeit des Bildes für das Christentum für die Situation des 20. und 21. Jahrhunderts beleuchten.

---

<sup>18</sup> M. Flügge/ F. Meschede, Warum Warum! In: Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen, hg. von M. Flügge und F. Meschede im Auftrag der Guardini-Stiftung und der Stiftung St. Matthäus, Ostfildern/Ruit 2003, 12-19, 14

## **1. Vergiss, was gestern war – und eine allmähliche Diagnose (Was „Spiritualität in der Kunst“ für das Christentum bedeuten könnte)**

Die moderne Konfliktgeschichte von Kunst und Religion hat vor allem einen gemeinsamen Namen: die Säkularisierung aller Bereiche – auch der Kunst. Religiös kann moderne Kunst wohl nicht bezeichnet werden, „Religion in der Kunst“<sup>19</sup> wurde – jedenfalls in der vertrauten Weise – in der Moderne keinesfalls diagnostiziert. Ausgerechnet dieser common sense wurde durch eine Ausstellung im Jahre 1980 in Berlin epochentheoretisch radikal unter Streit gestellt: „Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“ versammelte 225 Werke von 90 namhaften Künstlern aus der Zeit von 1890-1980: „Der Gedankenstrich zwischen dem Begriffspaar sollte die beiden Pole eines offenen Spannungsverhältnisses markieren – war es eher ein Binde- oder ein Trennungsstrich? Was trennte, was verband Glauben und Avantgarde?“<sup>20</sup> Diesem Bannbruch folgten, einer Durchbrechung eines Syndroms gleich, in den darauffolgenden 25 Jahren viele Ausstellungen, die sich in der Folge von „Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“ lesen lassen.<sup>21</sup>

Wieland Schmied, der für diese Dialogsituation in seinen Ausstellungen für bahnbrechend gehalten werden kann, formulierte vor Jahren – noch ganz gegen den damaligen Zeitgeist: „Nur die Frage nach der Spiritualität wird – wie in jedem Jahrhundert menschlicher Geschichte so auch in diesem – uns ins Zentrum aller Kunst führen, nur von der Erkenntnis ihrer Spiritualität her wird sich die Kunst unseres Jahrhunderts in ihrer Substanz, wie in ihrer Qualität, wie in ihrer Fülle ganz erschließen.“<sup>22</sup> Schmied widersprach damit der Herrschaft jener „orthodoxen Ästhetiker“, deren Begriff der Moderne „darauf hinauslief, dass die moderne Malerei angeblich nur noch ihre eigenen Mittel – Farbe, Formen, Umriss – reflektierte und sonst gar nichts“<sup>23</sup> sei. Gegen die herrschende Meinung, einzig die „Idee der Innovation“<sup>24</sup>, die Einführung und Erprobung immer neuer künstlerischer Medien und Materialien, sei die Leitlinie der Entwicklung der modernen Kunst wie ihrer adäquaten

---

<sup>19</sup> A. Stock, Religion in der Kunst. Zur Spiritualität der Avantgarde, in: Ders., Bilderfragen, 45-60.

<sup>20</sup> Ders., Zur Ausstellung, in: ders. (Hg.), Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde, 3-5, 4.

<sup>21</sup> Vgl. W. Schmied (Hg.), Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellung vom 86. Deutschen Katholikentag 1980, Berlin Schloß Charlottenburg); Nach Friedhelm Mennekes, der diesbezüglich eine Zusammenschau gezeigt hat, sind als weitere Ausstellungen internationalen Zuschnitts zu erwähnen: „Das Christusbild im 20. Jahrhundert“, Linz 1983; „The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1980 (Los Angeles, 1986); „Museum und Kirche. Religiöse Aspekte moderner Kunst“ (Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum); „L’Incanto e la trascendenza“, Trient 1994; „Negotiation Rapture. The Power of Art to Transform Lives“ (Chicago, Museum of Contemporary Art 1996), ENTGEGEN. Religion.Gedächtnis.Körper in Gegenwartskunst (Graz, Europäische Ökumenische Versammlung, 1997) „Beyond Belief. Modern Art and the Religious Imagination“ (Melbourne, National Gallery of Victoria, 1998), die Ausstellungstrilogie zum Millennium des Diözesanmuseums München-Freising: „Geistes Gegenwart“, (1998), „Schöpfung“ (1999) und „Himmelfahrt“ (2000). Ferner auch die Ausstellung „Unbedingt. Spirituelle Tendenzen in der jungen Kunst Österreichs“. Katalog zur Ausstellung in Salzburg, Graz, Hg. Von Anselm Wagner, Graz 1990

<sup>22</sup> W. Schmied, Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: IkaZ 12 (1983), 73-90, 73f.

<sup>23</sup> Ders., Zur Ausstellung, in: Ders. (Hg.), Zeichen des Glaubens Geist der Avantgarde, 3-5, 4.

<sup>24</sup> Ders., Spiritualität in der Kunst, 73.

Wahrnehmung und Beschreibung, wider dieses Konzept der „Autonomie der Mittel“<sup>25</sup>, das über Bedeutung und Botschaft ein Tabu verhängt, war W. Schmieds These zuallererst gerichtet. „Spiritualität“ galt W. Schmied sogar „als das geheime Kennzeichen aller wahrhaft großen Kunst dieses Jahrhunderts.“<sup>26</sup> Aber sowohl in dieser, 1980 gezeigten, als auch in der 1990 gezeigten Schau, die der Kunst seit den 50-er Jahren mit dem Titel „GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“<sup>27</sup> gewidmet war, ging es ausdrücklich nicht um so genannte religiöse oder gar christliche Kunst! Der Schluss drängt sich auf: Strittig ist Kunst mit dem Etikett „christlich“, nicht die „Religion in der Kunst“<sup>28</sup>.

Hinter diesen Ausstellungen, die die Transzendenz in der modernen Kunst zeigen sollten, stand ein sehr weiter Religionsbegriff u.a. von Zen-Buddhismus bis zur Anthroposophie, gekennzeichnet mit der Diffundierung des Religiösen in andere Bereiche hinein, freilich verbunden mit deklarerter Institutionenkritik. Doch gibt sich Wieland Schmied nicht die Blöße einer konzeptionell-bedingten Verzerrung, statt dessen stellt er fest, „dass gerade in den Randbezirken christlichen Glaubens Echtes entsteht, indes das Christusbild selbst fast immer ärmlich wirkt“<sup>29</sup>.

Wieland Schmied versuchte damit– unterstützt in seinen theoretischen Äußerungen– sich dem Religiösen, das für ihn durchaus auch das Christliche bedeutet, vom Rand her zu nähern, im Zeigen von Bildern, die für ein Mysterium zeugen, mit Scheu und Scham, die Positionierung seiner Bilder gleicht eher der Hängung in den Vorhöfen des Heiligtums. „Das Verharren in den Randbezirken kommt nicht aus einer freventlichen Preisgabe der Mitte, wie H. Sedlmayr diagnostizierte, sondern aus der dem Mysterium gebührenden Scheu.“<sup>30</sup> Die Bestreitung der vertrauten Ikonografie ist in dieser Sicht der Konfliktgeschichte sogar eine *Aufwertung* des vordergründig von der Bildfläche verschwundenen religiösen Themas, bestritten werden aber ausdrücklich die verflachten ikonografischen Formeln der Sonderabteilung „Christliche Kunst“, widersprochen wird auf der anderen Seite den „Formalästheten“ im Kunstbetrieb.

---

<sup>25</sup> Ebd. 73.

<sup>26</sup> Ebd. 90.

<sup>27</sup> W. Schmied (Hg.) „GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“ Ostfildern/Ruit 1990.

<sup>28</sup> A. Stock, Religion in der Kunst. Zur Spiritualität der Avantgarde, in: Ders., Bilderfragen, 45-60.

<sup>29</sup> Zit. bei A. Stock, Religion in der Kunst. Zur Spiritualität der Avantgarde, in: Ders., Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte, Paderborn 2004, 45-60, 50.

<sup>30</sup> Ebd., 50.

„Schwieriger und beunruhigender“<sup>31</sup> ist die Strittigkeit der christlichen Bildsprache, ja ihre Ausblendung freilich dann, wenn sie als eine „religions- wenn nicht gottesgeschichtliche Diagnose“<sup>32</sup> interpretiert wird. Das allgemein Spirituelle in der Kunst kann schließlich nicht einfach auf der Folie eines „anonymen Christentums“ gesehen werden – was bei Schied sehr oft der Fall zu sein scheint. Es wäre nämlich nicht anders zu denken, als dass das Religiöse, das authentisch Spirituelle von seinen alten Institutionen und Verwaltern, die das Wort „Gott“ wie selbstverständlich im Munde führen, ausgezogen ist, anderswohin. „Dieses überall wohl, nur nicht, nicht mehr an jenem angestammten Ort der Religion, den die christliche Kirche mit ihren Tempeln und Kulten besetzt hält, ist es, was das theologisch Irritierende dieser Unternehmungen ausmacht.“<sup>33</sup> Denn die heimliche Freude darüber, den Jahrhundertsieg der Säkularität aberkennen zu können, ist sehr zwiespältig. An den eigenen Aufenthaltsorten zurückgekehrt, tritt die Ernüchterung ein: „Die Theologen sind entzückt, überall im Geist der Avantgarde von Albers bis Wols Zeichen des Glaubens sehen zu dürfen, und, von ihrer Exkursion ins Offene heimgekehrt, bedrückt, dass all jene spirituell sensiblen Zeitgenossen St. Marien und St. Joseph so eifrig meiden.“<sup>34</sup>

## **2. Eifersuchtsblicke und Einrichtungsprobleme (Über „christliche Kunst“ als ein Stigma)**

Die Meidung von Räumen, die eigentlich von ihrer Geschichte und Funktion her prädestiniert sind, den Geist der Religion auch ästhetisch zu fassen, durch spirituell sensible Zeitgenossen ist epochendiagnostisch alarmierend. Auch Ausstellungen in Kirchräumen<sup>35</sup> – nicht zuletzt in ihrem Bemühen, das Gesetz der Autonomie der Moderne zu befolgen – haben bislang tunlichst vermieden, in den Kern der sakralen Zonen vorzudringen und einzugreifen. Schließlich gibt es dort strenge Riten, festgelegte Symbole und liturgische Geräte.

Dabei ist im Kern liturgischer Handlungen, Geräte und Gewänder, in der Ausstattung des Raums, im einfachen Einrichtungsproblem eine der drängendsten und strittigsten Fragen christlicher Bildkultur beheimatet. Verdichtete Symbolhandlungen, wie sie Liturgie leistet, sind als notwendig ästhetische Handlungen Prüfstein jeder Ästhetik.

---

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Stock, Religion in der Kunst, 53f.

<sup>34</sup> Ebd., 54.

<sup>35</sup> Vgl. nächster Abschnitt.

Bereits das II. Vatikanische Konzil hat, den realisierten Entfremdungen zwischen Kunst und Kirche entgegensteuernd und die „Freiheit der Kunst“<sup>36</sup> noch versichernd, „innerhalb des Heiligtums“<sup>37</sup> deutliche Grenzen für die Kunst markiert. Was allerdings als Verhinderung einer Grenzüberschreitung gedacht war, wurde in den die Moderne allmählich realisierenden Jahrzehnten einer bleibenden Notwendigkeit, das „Heiligtum“ ästhetisch zu gestalten – verstärkt durch die Liturgiereform des II. Vaticanums – zum massiven *Unter*-Schreiten der Grenze. Was die einen noch feierlich proklamieren wollten, wurde im immanenten Kunstdiskurs unter umgekehrten Vorzeichen formuliert: Namhafte Künstler des 20. Jahrhunderts haben sich nämlich den Aufträgen für zeitgenössische Kirchenräume versagt. „Müssen denn unsere Bilder überhaupt in den Raum der Kirche? Sind sie in einem Museum, in einer Galerie nicht viel besser aufgehoben? Können sie dort nicht stärker wirken?“<sup>38</sup> „Kirchenkunst“ bekam im 20. Jahrhundert einen Beigeschmack, der in ernsthaften Kunstkreisen oft rufschädigend ist. Der Name wurde zum Stigma, denn Strategien zur Aufrechterhaltung des Überlieferten<sup>39</sup> vertrugen sich nicht mit dem Gedanken der Freiheit. Die Strittigkeit des christlichen Bildes bezieht sich vor allem auf den als herkömmliche christliche Ikonografie entwickelten Formenkanon. Autonomie meint in dieser Hinsicht vor allem Ablösung inhaltlich-formaler Determinierung und Aufbruch zu formalen Neuentdeckungen. Unter „Kirchenkunst“ versteht man kraftlose, ärmliche, schwächliche, formal – meist mit pathetischem Expressionismus überhöhte – überholte Bilder, die sich ikonografischen Traditionen festschreiben, die längst nicht mehr so formulierbar sind.<sup>40</sup> Durch die Liturgiereform des II. Vaticanums kollidieren notwendige funktionale Umgestaltung von Altar und Ambo mit den historischen Umgebungen nicht selten auf unsägliche Weise.<sup>41</sup>

Was dem Stigma der „Kirchenkunst“ anhaftet, ist das Unterschreiten der größten Stärke der Kunst: ihrer Mächtigkeit zur Form. Gemessen an den für die Kirche lange gewohnten Zeitmessungen von Stilen, sind die Halbwertszeiten von Formen im vielfältigen Entdeckungsspiel der Moderne freilich kürzer.

---

<sup>36</sup> Sacrosanctum Concilium 123. Zu Konzilsaussagen zum theologischen Status des Bildes vgl. J. Rauchenberger, *Biblische Bildlichkeit. Kunst – Raum theologischer Erkenntnis*, Paderborn 1999, 100-184.

<sup>37</sup> „In das Heiligtum aber sollen sie [die neuen Formen der Kunst] aufgenommen werden, wenn sie durch eine angemessene und den Erfordernissen der Liturgie entsprechende Aussageweise den Geist zu Gott erheben.“ Pastorale Konstitution über die Kirche in der Welt von heute, Art. 62, zit. nach: *Das zweite Vatikanische Konzil. Dokumente und Kommentare III*, 484.

<sup>38</sup> Arnulf Rainer im Gespräch mit F. Mennekes, zit. in: W. Schmied, *Wohin geht die Reise der Kunst?*, 112.

<sup>39</sup> Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts entstanden als Strategie einer deklarierten Milieubildung die ersten kirchlichen Museen, nicht nur als Auffangdepot für alte und außer Gebrauch gestellte Bilder aus den jeweiligen Landesteilen, sondern vor allem zum Zwecke der Didaktik, ebenfalls entstanden zur Forcierung der künstlerischen Produktion die ersten „Vereine für christliche Kunst“.

<sup>40</sup> Fand die Zuschreibung des pejorativen Etiketts der „Kirchenkunst“ vor allem in den deutschsprachigen Länder statt, ist das faktische Einrichtungsproblem in den romanischen Ländern Europas noch viel virulenter, trotz zaghafter Versuche einer neuen Anschlussfähigkeit an die Höhe der Diskussion. Vgl. etwa der Kongress „Arte et Liturgia“ in Venedig, Oktober 2005.

<sup>41</sup> Vgl. A. Stock, *Die Bilderfrage nach dem II. Vaticanum*, in: Ders., *Keine Kunst*, 105-117.

Sakralkunst, die notwendigerweise weiter besteht, so lange Liturgie gefeiert wird, wurde von der Kunsttheorie wie von der akademischen Theologie schmäählich gemieden oder vernachlässigt.

Hinter den groben Missständen liegt viel notwendig – und mit entsprechender Kenntnis und einigermaßen entwickeltem ästhetischen Gefühl – Korrigierbares. Es ist aber nicht alles der Inkompetenz und der fachlichen Vernachlässigung zuzuschreiben. Das Verhältnis von künstlerischer Inventio, spezifischer individueller Formensprache, künstlerischer Selbstdarstellung auf der einen Seite und Fremdbestimmung, Auftragssituation und darzustellender Geschichte auf der anderen stellt eine prekäre Balance und ein komplexes Beziehungsnetz dar, was in jeder Situation neu durchdekliniert werden muss.

Strittig bleibt: In wie weit war die Kunst der Moderne bzw. ist Gegenwartskunst in der Lage, die Einrichtungsanforderungen eines modernen Kirchenraums mit seinen meist verdrängten Bildwünschen zu befrieden und die bleibende Funktionalität des Bildes für einen Kultraum in die Moderne bzw. in die Gegenwart zu verlängern: Wie kann auf der Höhe ihrer zeitgenössischen Form die alte Predigtfunktion der Bilder in der Illustration von Texten und Geschichten (in der Tradition der Erzählzyklen in Kirchenräumen) eingelöst werden? Das Christentum bleibt eine Religion, die aus einer Großerzählung gespeist wird. Bleibt deren Bebilderung aus, werden seine Imaginationen ins religionsgeschichtliche Museum abgestellt. In welcher Weise gelingt es Gegenwartskunst, private Devotion (in der Tradition der Andachtsbilder) zu stimulieren? Wie gelingt die zeitgenössische Repräsentation von Abbildern (etwa in der Darstellung eines Kruzifixes oder eines Patroziniums)? Was bedeutet es, wenn die christlichen Imaginationen, sofern sie kultischem Gebrauch unterliegen, in ihren wesentlichen Äußerungen wie dem Kreuz, dem Christusbild, dem Gottesbild, dem Marienbild etc. fast nur mehr im Modus des Vergangenen darstellbar sind?

Es gibt Glanzbeispiele gelungener ästhetischer Gestaltung – Ronchamp, Vence, Assy, Audincourt leuchten für die klassische Moderne voran – und auch Glanzbeispiele der Ablehnung<sup>42</sup>. Kennzeichnend all dieser und jüngerer Beispiele einer formalen Erneuerung ist die kreative Durchbrechung des tradierten Formenkanons.

Diese Durchbrechung kollidiert nicht nur mit dem Überlieferten im herkömmlichen Sinne, sondern sie kollidiert vor allem in der kultisch-rituellen Gebrauchsfunktion, die durch Wiederholbarkeit und Wiedererkennung ausgewiesen ist. Deshalb haben viele gelungene

---

<sup>42</sup> Vgl. Gerhard Richters malerische Gestaltung der fünf Wundmale für die von Renzo Piano erbaute Kathedrale für Pater Pio in Italien oder Willem de Koonings 1984 im Auftrag der evangelisch-lutherischen Gemeinde von St. Peters in New York gemalte und von dieser abgelehnte „Triptych 1985“ (vgl. F. Meschede, Rot, Gelb und Blau, in: Warum?, 158-167).

auch ikonografische Innovationen im kultischen Kontext den Status einer Einmaligkeit, die als solche Geschichte geschrieben hat. Drei markante und historisch einmalige und nicht wiederholbare Beispiele sollen dies verdeutlichen: *James Lee Byars* „*The White Mass*“, die Friedhelm Mennekes vor rund 10 Jahren feierte, ist auf diesen einmaligen Zeitpunkt (und wohl auch auf diese eine Person) beschränkt. Würden in dieser Art mehrere den katholischen Mess-Ritus feiern, hätte die Regulierungsbehörde von Riten zu Recht ihre Probleme. Die dreiteilige Altarskulptur von *Edourdo Chillida* in St. Peter in Köln ist mit dem Namen des Künstlers und seinem Konzept von Gravitation, Leere und Raum untrennbar verbunden, würde sich eine solche Altarlösung vervielfachen, würde man dem römischen Entscheid 2004, wonach die Altarskulptur wegen einer fehlenden verbindenden Platte als Altar entfernt werden musste, zustimmen – sonst nicht.

Neben der „White Mass“ von Lee Byars, in der selbst kein Altar mehr notwendig war, ist in der Einrichtungsfrage bislang das zunächst als Ausstellung bezeichnete Projekt „General Systems“<sup>43</sup> von *Manfred Erjautz* in der Wiener Jesuitenkirche 2004 unter der Obhut von *Gustav Schörghofer SJ* am weitesten gegangen. Kreuz, Patene und Kelch wurden aus Lego gestaltet: Nicht nur im Material, das an die Spiel- und Fantasiewelten von Kindern anknüpft, wurde radikal mit dem Überlieferten gebrochen, auch in den als liturgisches Gerät überlieferten Formen: Im Querbalken des Kreuzes ein Lastwagen mit offenen Türen als Vehikel zur Überwindung des Todes, komplementär die Patene ebenfalls als Lastwagen und Vehikel, auf dem die Hostie geführt wird, der Kelch als oben offenes Haus, das von Wein durchflutet wird.

Als Fazit kann festgehalten werden, dass gelungene Innovationen auf Personen, Orte und Zeiten beschränkt bleiben: Man kann freilich fragen, ob wirkliche Bildinnovationen, die christliche Ikonografie eigentlich ausmachen – in den Buchmalereien des Mittelalters, in der Sixtinischen Kapelle Michelangelos, in den Modellen Berninis oder den Malereien Pozzos – anders waren: Sie waren es nicht. Ihnen folgte vielleicht eine andere Bildpolitik. Worin wir in der Beurteilung von Bildern im Gegensatz zu damals durch moderne Bildaneignung voraus sind, ist höchstens das Ausmaß an Fähigkeit historischer Differenzierung.

---

<sup>43</sup> G. Schörghofer SJ, Liturgie mit Lego und Beton. Kunst und Ästhetik der Gegenwart im „heiligen“ Raum des Barock: Ein radikales Projekt in der Wiener Jesuitenkirche, in: *Die Furche* 2004/42, 18.10. 2004, 24.

### **3. Temporäre Bleibe in fremder Wohnung (Über zeitgenössische Resonanzräume mit dem religiös Überlieferten)**

Nicht als bleibende Einrichtung in den von der Religion bestimmten Räumen, sondern als temporäre Bleibe in ihrem Resonanzraum – als temporäre Installationen in historischen Kirchenräumen – hat sich zeitgenössische Kunst in den letzten Jahrzehnten vor allem im deutschsprachigen Raum – vermehrt eingenistet: Dies ist ein völlig neues Kapitel in der Gebrauchsgeschichte des Bildes im Christentum. Intendiert ist nicht die herkömmliche Ausstattung von Kulträumen, sondern das zeitweilige Befragen des Raumes von zeitgenössischen KünstlerInnen, ohne im engeren Sinne einen kultischen, aber auch nicht den althergebrachten bildpädagogischen Zweck damit zu verfolgen. Installationen sind temporär, singulär und meist nicht wiederholbar. Damit unterscheiden sie sich grundsätzlich von rituellen Merkmalen im christlichen Bildergebrauch.

Raumbezogene Arbeiten, durch die Kunstentwicklung seit den 60-er Jahren des 20. Jahrhunderts überhaupt erst ermöglicht, sind eine Erweiterung künstlerischer Artikulation über den aus dem white cube definierten Museumsraum hinaus. Wichtige Momente in solchen für die Kunst interessanten Orten, die nicht selten durch deren Gebrauchsverlust oder Verwendungskrise gekennzeichnet sind (etwa leeren Fabrikhallen, Ruinen, Kirchen), sind das Neuvermessen von Raumerfahrung, Ausloten von Geschichte bzw. deren Neudefinition.

Innovationsmomente für Gegenwartskunst liegen vor allem im Kontrast mit den bisherigen oder gegenwärtigen Funktionsweisen solcher Räume.<sup>44</sup>

Eine weitgehende Vorbildfunktion mit dieser Art, zeitgenössische Kunst in Kirchen aufzunehmen, ohne im engeren Sinne christliche Kunst damit perpetuieren zu wollen, hatte in den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Ausstellungstätigkeit in der von Friedhelm Mennekes SJ in der spätgotischen Kölner City-Kirche betriebenen „Kunst-Station St. Peter“<sup>45</sup>. Diese Ausstellungen hatten nicht nur Vorbildfunktion, sondern einen weitgehenden Signalcharakter einer neuen Begegnung von zeitgenössischer Kunst und Kirche auch in der internationalen Kunstwelt. Internationale KünstlerInnen der ersten Reihe, wie etwa *Christian Boltanski*, *Anish Kapoor*, *Jannis Kounellis*, *James Lee Byars*, *Morio Nishimura*, *Jannis Kounellis*, *Anna und Bernhard Blume*, *Otto Zitko*, *Antony Gormley* u.a. hatten hier wie anderswo<sup>46</sup> größtes Interesse, nicht nur ihr Werk in sakralen

---

<sup>44</sup> Vgl. J. Rauchenberger / A. Kölbl, LOSUS ISTE. Raum und Rührung, in: Raumkonzepte, Kunst und Kirche 3/2005, 172-177.

<sup>45</sup> Eine Zusammenfassung der Ausstellungsprojekte in St. Peter erschien in: F. Mennekes, Begeisterung und Zweifel. Profane und sakrale Kunst, Statement Reihe S 37, Regensburg 2003.

<sup>46</sup> Vgl. z.B. die Ausstellungsprojekte von Gerhard und Elisabeth Lacher in Tirol: KunstRaumKirche (Stiftskirche Wilten, Dom zu

Räumen zu zeigen, sondern sich mit diesen Räumen auch in einzigartiger Qualität auseinanderzusetzen. Ob der Geruch des Heus (Boltanski<sup>47</sup>), Brillenmassen in zum Kreuz gestellten Regentonnen (Kounellis<sup>48</sup>), große Hohlspiegel (Kapoor<sup>49</sup>), oranges Gekritzel an der Kapellendecke (Zitko<sup>50</sup>) – stets sind es spezifische Raumerfahrungen, die inhaltliche Neuentdeckungen eröffnen, weil sie mit der Kraft ästhetischer Reibung zum bestehenden Raum, mit der Geschichte und der Raumatmosphäre ihre Wirkung entfalten. Das freiwerdende ästhetische Moment entsteht aus der Reibung und teilweise auch aus Bestreitung verschiedener Raum- und Weltkonzepte. Mennekes ging in seiner Bildpolitik so weit, den historischen Kirchenraum von allen alten Bildern zu säubern, um temporär Platz zu machen für zeitgenössische Bilder zum Zwecke der gegenseitigen radikalen Befragung: „Neue Kunstwerke sollten nur zeitlich begrenzt in die Kirche Eingang finden: (Georg Baselitz: ‚Bilder, die nicht neu sind, sieht man nicht‘). [...] Kunst und Glaube sollten sich gegenseitig in Frage stellen, eher robust als zimmerlich.“<sup>51</sup>

Dem „Bild“ als Installation, das als Modell viele Gemeinden im deutschsprachigen Raum aufgenommen haben, wird im Kultraum viel zugetraut: Nicht als Thematisierung seiner eigenen Strittigkeit, sondern als Befragung des Raums, der selbst strittig geworden ist. Hinter zeitgenössischen Kunstinstallationen stehen auch praktische Konzepte einer Öffnung des Kirchenraumes hin auf ein ganz anderes, meist kirchenfremdes Publikum. Die Metapher der Ruine wurde deshalb in jüngster Zeit nicht von ungefähr groß gemacht. „Ruinen sind immer Ruinen von etwas, doch dieses etwas ist nur mehr als Bild einer zerbrochenen Vergangenheit gegenwärtig. [...] Ruinen konstituieren keinen eigenen Raum mehr, sondern sind Elemente ‚unter freiem Himmel‘. Das ehemals ausgesperrte oder nur kontrolliert zugelassene Außen ist nun ständig sichtbar, dringt ein, eröffnet Weite.“<sup>52</sup> Zudem interessieren sich Künstler in solchen Installationen nicht selten für das Abgewohnte, Außer-Gebrauch-Gestellte, weniger für die Glanzpunkte des Raumes. Sie arbeiten mit Raum an sich, mit Leere, mit Spiegelungen. Die in zeitgenössischen Ausstellungsprojekten in Kirchen pastoralpraktische Erfahrung, dass Künstler den zur

---

Innsbruck) etc..., von Joseph Meyer zu Schlochtern in der Universitätskirche in Paderborn, die Installationen im Rahmen der Ausstellung ENTGEGEN. Religion Gedächtnis Körper in Gegenwartskunst, 1997 in Graz, anlässlich der II. Europäischen Ökumenischen Versammlung (Leo Zogmayer, Anish Kapoor); das Projekt KunstKirche zur Milleniumswende in Vorarlberg (Hg. von W.L. Buder/W. Schmolly, Mainz 2001), die raumbezogenen Arbeiten von HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft, Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas (Otto Zitko, Elke Maier, Werner Hofmeister).

<sup>47</sup> Christian Boltanski: *licht mesz*. Ein Gespräch, in: Mennekes, Begeisterung und Zweifel, 46-55.

<sup>48</sup> F. Mennekes, Neue Kunst in alter Kirche, in: Ders., Begeisterung und Zweifel, 30-45, hier: 38-40.

<sup>49</sup> Anish Kapoor: Bewegte Brennpunkte, in: Mennekes Begeisterung und Zweifel, 156-166.

<sup>50</sup> Ausgeführt 2003 in der Andreaskapelle der Kirche St. Andrä/Graz, Abb. in: HIMMELSCHWER, 118f.

<sup>51</sup> F. Mennekes, Neue Kunst in alter Kirche, in: Ders., Profane und sakrale Kunst, 31-45, 33.

<sup>52</sup> R. Bucher, Auferstehung in Ruinen – der Weg der christlichen Kirchen. Auf der Suche nach neuer Glaubwürdigkeit, in: SOWI. Das Journal für Geschichte, Politik, Wirtschaft und Kultur, 4/03: „Religiosität ohne Religion?, 10-19.

Verfügung gestellten Raum oft interessanter finden, als die Gläubigen selbst, deckt die Strittigkeit und wohl auch geistige Ruinsituation auf. Die Unfähigkeit, Räume adäquat bespielen zu können, trifft freilich keineswegs nur die Kirchen, sie trifft auch auf alle anderen Gehäuse ehemaliger Repräsentation zu. Deren gegenwärtige Schwäche ist der Resonanzraum künstlerischer Kreativität.

Weniger strittig in solchen Unternehmungen ist das Problem der Vereinnahmung. Normalerweise wurden die Künstler für eine Ausstellung solchen Zuschnitts gefragt. Strittiger ist manchmal, ob die Kunst unzutraglich an der Macht des Raums partizipiert, die sie nämlich auch aufwertet. Wer lädt wen auf: die Gegenwartskunst den sakralen Raum oder umgekehrt? Verwalter geistiger Ruinen sind manchmal über jedes neue Leben glücklich, auch wenn die Verhältnisse aus dem Lot geraten, Künstler sind klarerweise über Räume glücklich, in denen ihre Kunst am besten zur Wirkung kommt. Damit ist freilich noch nicht die notwendige Höhe geistiger Auseinandersetzung berührt.

#### **4. Inspiration für sich selbst, Blättern im Album „verlöschender Urbilder“ (Über „Ikonografie“ als künstlerisches Material)**

„Die Geschichte der christlichen Ikonografie schien eindeutig abgelaufen.“<sup>53</sup> Das Résumé zu den Ausstellungen von Wieland Schmied in Berlin 1980 und 1990 ist nicht unbegründet: Zumindest bleibt die unmittelbare Inspiration durch die christliche Religion im 20. Jahrhundert in jenen Bildern, die den Eingang ins Museum gefunden haben, schwach. Es gibt zu denken, dass im Rückblick auf die Jahrhunderte christlicher Kultur das Christentum in seiner Inspirationskraft sich vielleicht erschöpft hat – weil und obwohl keine Religion der Menschheitsgeschichte quantitativ und qualitativ eine so überbordende Bilderkultur entwickelt wie das Christentum.

Christliche Ikonografie ist, so scheint es, im Zuge der Entdeckungsreisen künstlerischer Entwicklungen in der Moderne unter die Räder gekommen, als „Sonderbezirk“<sup>54</sup> verkommen, der von der Höhe der Avantgarde und umgekehrt stigmatisiert wurde. „Christliche Kunst stand – teils Relikt, teils Refugium – einer Moderne gegenüber, deren komplexe Tendenzen und Zielsetzungen aus dieser Sicht zumindest säkularisiert, wenn nicht inhaltsleer, zufällig oder gar als Ausdruck von Verhängnis, Verzweiflung oder Verderben begriffen wurden.“<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> F. Mennekes, *Das Geistige in der Kunst*, 219.

<sup>54</sup> W. Schmied, *Die Fragestellung*, 4.

<sup>55</sup> W. Schmied, *Die Fragestellung*, 3.

Die Strittigkeit christlicher Ikonografie in der Hochkunst der Avantgarde bedeutet nicht ihre vollkommene Meidung. Sie bleibt bis in die Höhe von Biennalen Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung, freilich primär als Kunst- und nicht als Glaubensdiskurs. Zahlreiche weitere Ausstellungen<sup>56</sup> zeigen, etwa Werner Hofmanns groß angelegte Schau zum Lutherjahr 1983 in der Hamburger Kunsthalle „Luther und die Folgen für die Kunst“<sup>57</sup> oder Günter Rombolds und Peter Baums „Das Christusbild im 20. Jahrhundert“<sup>58</sup> in Linz 1983 oder Nissan Perrez’ „Geschichte des Christusbildes in der Photographie von 1850-2002“<sup>59</sup> in den Hamburger Deichtorhallen 2004, dass es eindrucksvolle Belege der Auseinandersetzungen mit dem Christusbild in der Moderne gibt (etwa bei *Max Beckmann, Lovis Corinth, Alexej Jawlensky, Alfred Manessier, Georges Rouault, Marc Chagall, Alfred Kubin, Margret Bilger, Arnulf Rainer, Alfred Hrdlicka, Walter Pichler bis zu Antoni Tàpies, Günter Uecker, Joseph Beuys, Andres Serrano* u.a.). Diese Werke sind freilich meist außerhalb der alten Beziehung entstanden, meist ohne Auftrag, sondern als künstlerische Herausforderung. Sie lagern meist nicht in Kirchen, sondern in Sammlungen von Museen.

Auch wenn es gelungene Beispiele neuer Auseinandersetzung gibt, in der Moderne liegt über christlicher Ikonografie – selbst wenn sie auf der Höhe der jeweiligen formalen Äußerung stattfindet – als Seismograf ihrer Strittigkeit ein dichter Schatten, ausgedrückt vielleicht am besten von Joseph Beuys, der wie kein anderer die deutsche Nachkriegskunst in seinen formalen Ausdrucksfähigkeiten erweitert und den „Christusimpuls“ aus frühen Versuchen mit christlicher Ikonografie entwickelt hat: „Bei diesen frühen Versuchen kam ich mir eigentlich vor wie ein Mensch, der nur noch versucht, ein Motiv aufzugreifen, das längst besser und gültiger und in angemesseneren geistigen Zusammenhängen gemacht worden war. Ich hatte den Eindruck, mich auf einen Irrweg zu befinden.“<sup>60</sup> Das Aufgreifen eines Motivs, das schon einmal besser – „in angemesseneren Zeiten“ – bearbeitet worden ist, rührt an die These, dass das Ablaufen christlicher Ikonografie auch Erschöpfung heißen kann, nicht nur Emanzipation.

---

<sup>56</sup> Vgl. etwa O. Breicha (Hg.), *Der Biblische Weg. Zyklische Druckgraphik moderner Künstler zu biblischen Themen*. Katalogbuch zu einer Ausstellung des „steirischen Herbstes“ in Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Stadt Graz, Graz 1983; F. Mennekes/F.J. v.d. Grinten (Hg.), *Menschenbild- Christusbild* (Frankfurt 1984/85); „Sacred Images in Secular Art“ (New York 1986); *Arte Santa* (Ravenna 1986); „Der geschundene Mensch“ (Frankfurt 1989).

<sup>57</sup> W. Hofmann (Hg.), *Luther und die Folgen für die Kunst* (Ausst. Kat. Hamburg 1983), München 1983.

<sup>58</sup> G. Rombold / H. Schwebel, *Das Christusbild im 20. Jahrhundert*, Freiburg 1983; G. Rombold, *Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion*, Stuttgart 1988; Ders., *Ästhetik und Spiritualität*, Stuttgart 1998.

<sup>59</sup> Vgl. N. Perrez, „Corpus Christi. Das Christusbild in der Photographie von 1890-2001“, (Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg), 2003.

<sup>60</sup> Zit. nach FJ van der Grinten/F.Mennekes, *Menschenbild. Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1984, 104.

Erschöpfung meint nicht nur eine geistige, sondern ein Ausschöpfen aller künstlerischen Möglichkeiten zu einem Thema. Das, was wir gelungene christliche Ikonografie nennen, erfordert die ausgewiesene Balance der inhaltlichen Interessen (der Auftraggeber) und der künstlerischen Interessen einer formalen Erneuerung. Diese Balance ist in der Moderne strittig und ohne Zweifel aus dem Lot geraten: Während die einen diesen Prozess als Niedergang<sup>61</sup> beurteilten, feierten ihn die anderen als „Befreiung der Künste zur Profanität“<sup>62</sup>. Mit dem Aufkommen der abstrakten Malerei ist zudem die textliche Referenz, die im Begriff „Ikonografie“ notwendig mitschwingt, großteils in den Hintergrund getreten. Der Bestreitung dieser textlichen Referenz wurde mit bildhermeneutischen Begründungsverfahren zum „Weg der Theologie zum Verständnis gegenstandsloser Malerei“ (Reinhard Hoeps)<sup>63</sup> begegnet. Abstraktion blieb allerdings keineswegs bei reiner Referenzverweigerung, ikonografisch anmutende Bildtitel findet man selbst bei so radikalen abstrakten Positionen wie Barnett Newman (Stations of the Cross, „Jericho“, „Chartres“<sup>64</sup> etc...).

Am Beginn des 21. Jahrhunderts erscheint die Debatte über die Strittigkeit christlicher Ikonografie veraltet. Ihren ursprünglichen Verwendungszusammenhang hat sie längst eingebüßt, in historischen Ausstellungen wird sie statt dessen umso intensiver und publikumswirksamer bedacht. Emanzipationen wie noch vor 30 Jahren sind nicht mehr notwendig. Der Rest ihrer allgemeingesellschaftlichen Lesbarkeit wird in der Gegenwartserfahrung einer dominierenden Bilderflut primär in der Werbeästhetik<sup>65</sup> eingesetzt, die wiederum zum künstlerischen Thema werden kann.<sup>66</sup> Doch kein Vehikel zum Transport christlichen Überlieferungsgutes sind diese Bilder, vielmehr Vehikel eines eigenen werbeästhetischen oder künstlerischen Konzepts.

Die Fremdheit christlichen Bildvokabulars in der zeitgenössischen Kunstszene geht so weit, dass das dezidierte Verwenden seiner Formen den künstlerischen Fremdheitsbonus beanspruchen kann. So hat beispielsweise der britische Kunststar *Mark Wallinger* nicht nur

---

<sup>61</sup> Am deutlichsten H. Sedlmayr, Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol und Zeichen der Zeit, 10. Aufl., Salzburg o.J. Vgl. dazu: Stock, Tempel und Museum, 158-162 und A. Kölbl, Die Kunst im demiurgischen Zeitalter. Zu Hans Sedlmayrs Modernekritik, in: Larcher (Hg.), Gott-Bild, 26-35.

<sup>62</sup> Vgl. etwa K. Marti, Christus, die Befreiung der bildenden Künste zur Profanität, in: EvTh 18 (1958), 371-375; oder H. Schwebel theologische Begründung des Christusbildes aus der abstrakten Kunst, in: A. Mertin / H. Schwebel, Kirche und moderne Kunst, Frankfurt 1988.

<sup>63</sup> Vgl. R. Hoeps, Bildsinn und religiöse Erfahrung. Hermeneutische Grundlagen für einen Weg der Theologie zum Verständnis gegenstandsloser Malerei, (Disputat iones Theologicae 16), Frankfurt 1984.

<sup>64</sup> Vgl. Schmied, Zeichen des Glaubens; vgl. Barnett Newman, Bilder-Skulpturen-Grafik, hgg. v. Armin Zweite, Kunststammlung Nordrhein Westfalen Düsseldorf, Ostfildern/Ruit, 2003, 58.59.

<sup>65</sup> Vgl. z.B. die sehr erfolgreiche Ausstellung von Bettina Rheims/Serge Bramly, I.N.R.I., Deutsches Historisches Museum Berlin, 1999 mit weiteren Stationen.

<sup>66</sup> Vgl. Plötzlich nicht nur Spiel. Pathos und Emotion in der aktuellen Kunst. Kunst und Kirche 2/2002, Darmstadt 2002, darin bes. J. Rauchenberger/A. Kölbl: "Präzise Mehrdeutigkeiten, um die Frage offen zu halten..." Ein Gespräch mit Muntean/Rosenblum, 102-105.

mit einer lebensgroßen Ecce-Homo-Figur den Hauptraum des britischen Pavillons auf der Biennale in Venedig 2001 ausgefüllt, sondern dieselbe Figur zwei Jahre vorher als „Milleniumsprojekt“ auf dem Trafalgar Square gezeigt. „Ich machte also etwas, was für mich wirklich absolut auf der Hand lag [das Millenium als die Wiederkehr des 2000. Geburtstages Christi], aber anscheinend niemand zu tun wagte“<sup>67</sup>. Mit einem ähnlichen Effekt operierten die Künstlergruppen *Kamera Skura* und *Kunst Fu* im tschechischen und slowakischen Pavillon auf der Biennale in Venedig 2003, wo ein überlebensgroßer Ringturner, flankiert von zwei Videoprojektionen anfeuernder Fans, mit der Christusikonografie gekennzeichnet war.<sup>68</sup> Der Hiatus funktionierte nur, weil sich Bilder in ihren Bedeutungsebenen kreuzten, sich gegenseitig bestritten und miteinander kollidierten. Das sukzessive Wiederauftreten von Elementen aus christlicher Ikonografie im zeitgenössischen Kunstdiskurs<sup>69</sup> wurde in der anlässlich des 1. ökumenischen Kirchentages in Berlin im Jahre 2003 ausgerichteten Ausstellung „Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen“, kuratiert von Friedrich Meschede und Matthias Flügge, explizit zum Thema gemacht.<sup>70</sup>

Nach 25 Jahren Ausstellungsgeschichte von Kunst und Religion positionierten die beiden Kuratoren ihre „Nachfolgeausstellung“ von Wieland Schmied mit Bildern, die „von christlichen Texten und Symbolen hervorgerufen“ [wurden], „in denen existenzielle Fragen und Erfahrungen der Menschen angesprochen werden“<sup>71</sup>; sie wollten das Thema des Religiösen weniger im Sinne von Spiritualität fassen, als „vielmehr ikonografisch und sucht nach heutigen künstlerischen Interpretationen ‚verlöschender Urbilder‘ (Hans Blumenberg) der Überlieferungen“<sup>72</sup>. *Thomas Struth, Gerhard Richter, Sophie Calle, Maria Lassnig, Louise Bourgeois, Remy Zaugg, Mark Wallinger, Wolf Tillmanns/Isa Genzken* u.a. waren um das Thema des aus christlichen Rahmenmotiven rückbezogenen Menschenbildes versammelt: „Die Ausstellung untersucht anhand ausgewählter Werke von internationalen Künstlern die heutige Virulenz christlicher Motive und Bildvorstellungen in den visuellen Künsten, ohne explizit deren religiösen Gehalt aufzusuchen oder gar per se zu unterstellen.“<sup>73</sup>

---

<sup>67</sup> „Im Anfang war das Wort...“ Mark Wallinger im Gespräch mit Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl, in: Plötzlich nicht nur Spiel. Pathos und Emotion in der aktuellen Kunst. Kunst und Kirche 2/2002, Darmstadt 2002, 97-101, 100.

<sup>68</sup> Vgl. Jiri Sevcik, Kunst für den säkularisierten Menschen?, in: Sport&Kult (Kunst und Kirche 2/2004), Darmstadt 2004, 78-82.

<sup>69</sup> „Die Zehn Gebote“, Hg. v. K. Biesenbach für das Deutsche Hygiene-Museum, Dresden Ostfildern/Ruit, 2004; „Abigail O’Brien: Die sieben Sakramente“, Haus der Kunst, München, 2003; Heiliger Sebastian. A Splendid Readiness For Death, Kunsthalle Wien 2003/04; Bettina Rheims/Serge Bramly, I.N.R.I., Deutsches Historisches Museum Berlin, 1999 mit weiteren Stationen.

<sup>70</sup> Vgl. Anm.18.

<sup>71</sup> M. Flügge/F. Meschede, Warum Warum!, 15.

<sup>72</sup> Ebd., 14.

<sup>73</sup> Ebd., 13.

Das bis dahin weggeschobene Problem der christlichen Ikonografie wurde wieder diskussionswürdig, wenn die Werke nur reflexiv etwas mit christlicher Ikonografie zu tun hatten. In der Erfahrung einer alles dominierenden Bilderflut wurde in dieser Fragestellung die Strittigkeit des Bildes am Bild selbst festgemacht: die Auseinandersetzung mit dem Bild wurde an Künstlern vorgeführt, deren Bilder mit Bildformeln von Urbildern, die zunehmend verlöschen, interpretiert werden können. Das Material, das Künstler hiezu verwenden, ist das aus dem kulturellen Reservoir entnommene Vokabular christlicher Bildsprache – als Facette ihrer eigenen künstlerischen Konzepte und als eine Möglichkeit, „verlöschende Urbilder“ (Blumenberg) künstlerisch zur Sprache zu bringen. Für eine existenzielle Verdichtung bieten sich die dem christlichen Bildstrom entlehnten Bilder auch in der Gegenwart an, wie diese Ausstellung eindrucksvoll dokumentierte.

Die Ausstellung „Warum!“ mit ihrem Rekurs auf durch christliche Texte und Symbole hervorgerufene Bilder steht im Ausstellungsbetrieb am Anfang des 21. Jahrhunderts keineswegs alleine da.

## **5. Schatten: Erbgeschichten, Systemaufstellungen, andere Ahnentheorien. (Der Versuch, Bildkonzeptionen eine Geschichte zu geben)**

Die Bestreitung heteronomer Bildentstehung ist die Voraussetzung künstlerischer Autonomie, Kennzeichen der Moderne: Deren autonome bildliche Errungenschaften in der Kunstentwicklung, die Erweiterung des Kunstbegriffs und die Steigerung seiner Komplexität konnten allerdings die allmähliche Reflexion ihrer möglichen eigenen Geschichtlichkeit nicht verhindern. Des eigenen Status nicht ganz sicher, wurden Erbgeschichten geschrieben, Systemaufstellungen konstruiert, Gedächtnisdifferenzierungen in Erwägung gezogen: eine 1500-jährige Beziehung wirft notwendigerweise Schatten auf neue, getrennte Lebensformen.

Strittig bleibt lediglich, ob in alter Epochenmanier der Ablöse eines Zeitalters des Bildes durch jenes der Kunst<sup>74</sup>, ob in der Erbtheorie des Säkularisats im „unsichtbaren Meisterwerk“<sup>75</sup> oder „der Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“<sup>76</sup>, ob konfessionsgeschichtlich geprägt als „große Realistik“ und „große Abstraktion“ oder einfach als Betrachtung der „Moderne im Rückspiegel“<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

<sup>75</sup> H. Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst, München 1998.

<sup>76</sup> Vgl. W. Hofmann, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, in: Ders. (Hg.), Luther und die Folgen für die Kunst (Ausst. Kat. Hamburg 1983), München 1983, 23-71.

<sup>77</sup> Vgl. W. Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998.

Dass man plötzlich wieder ganz gut miteinander kann, darf die Fragen zu einer möglichen neuen fruchtbaren Streitkultur nicht verdrängen: Welche neuen Kulte wurden nach der Trennung von der alten Kultpartnerin eingeführt? Wie ausdifferenziert ist deren Gedächtnis? Welche Regeln haben die neuen Tempel? Wer sind ihre neuen Priester?<sup>78</sup> Ist es möglich, pure Autonomie, die Errungenschaft der modernen Trennung, ohne Geschichte zu verstehen? Und anders betrachtet: Wohin sind die so lange in der christlichen Bildwelt erschöpfend behandelten Themen in der modernen und zeitgenössischen Kunst gewandert?

*Von einer kulturellen Imprägnierung zu einer Entfesselung von Potenzen und deren Schatten*

Wieder sind es Ausstellungen, die unter dieser Perspektive ihre zusammengetragenen Werke befragten. In ihrer in der Kunsthalle in Wien 1994 gezeigten Ausstellung „Glaube Hoffnung Liebe Tod“ haben die beiden Kunsthistoriker Eleonora Louis und Christoph Geissmar-Brandi ihren Einleitungstext mit einer zentralen Irritation begonnen: „Irritierend: in den Überresten der populären Bildkultur vor 500 Jahren – sie besteht aus weithin unbekannter Druckgrafik – ist das dominierende Motiv ein an ein Kreuz genagelter Leib, der Körper Jesu Christi.“<sup>79</sup> Diese Irritation setzt sich fort in allen großen Museen Europas mit ihren mächtigen Dokumenten christlicher Bildkultur: Kreuz, Schmerz, Passion, Martyrium, Lichtleib, sowie Mutter und Kind, der Engel vor einer jungen Frau, Geburt – die zentralen Motive, Dokumente christlicher Bildkultur, die die kulturelle Energie des Abendlandes gebündelt und personalisiert hatte: auf die Person Christi, Marias und der Heiligen.<sup>80</sup>

Irritation ist Ausdruck eines Unbehagens und ist ein emotionaler Gestus von Strittigkeit. Diesem irritierenden Befund einer Personalisierung zentraler menschlicher Grundbefindlichkeiten stellten die Kuratoren Körperkunstentwürfe der jüngeren Gegenwart gegenüber, vom Wiener Aktionismus (*Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, Hermann Nitsch, Valie Export*), über die Gedächtniskunst (*Jochen Gerz, Bruce Naumann*) bis zu *Antony Gormley* oder *Bill Viola*. Erkenntnisinteresse war die Behauptung eines gewissen historischen Kontinuums mit eigenen Erbgesetzen: „Die künstlerischen Energien, die jahrhundertlang in die Darstellung christlicher Glaubensinhalte geflossen wären, müssen dank ihrer geschichtlich erarbeiteten Potenz noch heute in der Moderne

<sup>78</sup> Vgl. A. Stock, Diesseits und jenseits der Kunst, in: Ders., Bilderfragen, 17-22, 19.

<sup>79</sup> Ch. Geissmar-Brandi/E. Louis (Hg.), Glaube Hoffnung Liebe Tod. Die Beständigkeit einiger Bildkonzepte im 15., 16. und 20. Jahrhundert, in: Diess. (Hgg.), Glaube, Hoffnung, Liebe, Tod, (Ausstellungskatalog KUNSTHALLE Wien) Wien 1995, 6-12, 6

<sup>80</sup> Vgl. K. Oberhuber, Der Anfang der Bilderflut im Zeichen des Kreuzes, in: Geissmar-Brandi/Louis (Hgg.), Glaube Hoffnung Liebe Tod, 13-15, 15.

vorzufinden sein – ohne religiöse Bedeutung.“<sup>81</sup> Die Ausstellung wollte keine allgemeine Transzendenz in der Moderne zeigen, sondern nahm die christliche Bildkultur aufgrund der vorliegenden Dokumente der Bildgrafik beim Schopf – in der Inkarnation des göttlichen Körpers. Dessen bis ins eigene Körpergefühl reichende Betrachtung und Kontemplation vollzog sich „in stärkerem Maße am gekreuzigten, gemarterten, durchstochenen oder toten Körper des Heilands, der in vielfältigerer Weise dem anbetenden Menschen vor Augen gestellt wird, als in der Betrachtung des Auferstandenen, in seiner göttlichen Schönheit, der aber ebenfalls bald in heroischer Nacktheit über den Grabstein schreitet oder um 1500 auch zur Höhe schwebt“<sup>82</sup>. Die Betrachtung des heiligsten Körpers und die Entwicklung des Körperempfindens, das aus dem am eigenen Körper entwickelten Mitgefühl an der Passion Christi entsteht, sei die Basis für die „Geburt des neuen Welt- und Körperempfindens“, die „im Schoße der Religion statt fand“<sup>83</sup>.

Der Körper in der kulturellen Imprägnierung des Christentums wurde in der Gegenwartskunst vor allem in seiner leidvollen Qual, in der Entfesselung seiner Sexualität und den Potenzräumen des eigenen Inneren gezeigt. Die Bindung an den ursprünglich religiösen Impuls, wie er in der Druckgrafik vorkam, wurde gelöst. Die Ablöse wurde als ein Wandern interpretiert: „So löst sich auch der religiöse Impuls wieder von der Körpergebundenheit ab und erobert sich andersartige Bereiche des Erlebens.“<sup>84</sup> Zurück aber bleiben ausdrücklich „kulturelle Imprägnierungen“<sup>85</sup>. Die intensiven Reflexionen der Transformationen von Wunden, Schmerz und Todeserfahrung in den zahlreichen Passions-, Kreuzigungs- und Märtyrerbildern, aber auch des Lebensbeginns in den Verkündigungs-, Geburts- und Madonnabildern sind eine historische Kulturleistung, die Destruktion, Gewalt und Lebenserhalt als Basis für eine gemeinsame kulturelle Stabilität zu integrieren imstande war.

Der Differenzierungsprozess in der Moderne wurde in den Spitzenwerken der Gegenwartskunst mit der Brille der „historischen Wirkungsmacht“<sup>86</sup> der Bilder gesucht: „Die Bedeutung des menschlichen Körpers in der bildenden Kunst ist dem 20. Jahrhundert erhalten geblieben – selbst ex negativo. Der Leib ist damit aber als Thema nicht verschwunden. Er selbst wird thematisiert (wenn auch unter anderen Vorzeichen als um 1500), und kann schließlich das Bild verlassen, um den (Künstler-)Körper selbst – sei es

---

<sup>81</sup> Geissmar-Brandi/Louis, Die Beständigkeit einiger Bildkonzepte, 6.

<sup>82</sup> Oberhuber, Der Anfang der Bilderflut im Zeichen des Kreuzes, 15.

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> Oberhuber, Der Anfang der Bilderflut im Zeichen des Kreuzes, 15.

<sup>85</sup> Geissmar-Brandi/Louis, Die Beständigkeit einiger Bildkonzepte, 6.

<sup>86</sup> Ebd., 6.

auf einer performativen Ebene, sei es als jenes Material, das dem Kunstwerk seine direkt an den individuellen Körper gebundene Form und Farbe gibt – zum Teil von Kunst werden zu lassen. Die Kunst bleibt Katalysator: für ein (uneingelöstes) kirchliches Heilsversprechen war sie es, für die Ausweitung unseres Kulturbegriffs bleibt sie es.<sup>87</sup>

Die Konfliktgeschichte von Kunst und Religion in der Moderne wird in dieser Fragestellung systemtheoretisch gelöst: Autonomie, lange wichtigster Konfliktauslöser zwischen Kunst und Religion, wird ausdrücklich auf der Basis einer geschichtlich erarbeiteten Prägung verstanden, sodass eine „Beständigkeit einiger Bildkonzepte des 15., 16. und 20. Jahrhunderts“ neu entdeckt wurde. Nicht die Bestreitung christlicher Bildsprache war in dieser Ausstellung das Thema, vielmehr ihre Entfesselung – nach ihrem Ende. Was gezeigt wurde, ist nicht bloß ein Auswandern der an die christlichen Bildkultur lange gebundenen Imaginationen, sondern deren Abstammung, Mitprägung und kulturelle Imprägnierung.

Die Bildsprache jeder Zeit, so die These der Kuratoren, sei nicht bloß das Deckblatt (Cover) allgemeiner menschlicher Grundbefindlichkeiten, das jeweils neu erfunden werde, oder auf bleibenden Urbildern aufbaue, sondern stehe in der Kontinuität einer geschichtlich erarbeiteten Potentialität. Diese wiederum sei ganz wesentlich abhängig von ihrem kulturellen, geistigen, religiösen Umfeld. Die christliche Bildkultur habe in ihrer intensiven Betrachtung des heiligsten Körpers wesentliche Körperempfindungen kulturell imprägniert.

Dabei kam – als Konfliktstoff für das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und theologischer Reflexion – in der christlichen Imagination Verdrängtes, überwunden Geglaubtes, und auch Bestrittenes wieder hoch: Opfer, Gewalt, Sexualität, Wunder, Magie, Himmelfahrt, kosmische Vorstellungen waren plötzlich Thema künstlerischen Interesses und wurden in ihrer zeitgenössischen Formulierung gezeigt. Die Entfesselung ihrer bildlicher Potentialität hat neue Kultpriester hervorgebracht, die neue Konflikte herauf beschworen. Die Selbstverständlichkeit, wie etwa Hermann Nitsch das Wort „Religion“ für sich in Anspruch nimmt, drängt die theologische Reflexion ihren nicht nur zeitgenössischen, sondern auch kulturell geprägten und in Bildern nachweisbaren Opferbegriff zu klären. Die Konflikte, die in der breiten Öffentlichkeit mit diesen neuen Erbsprüchen und den damit verbundenen Tabuverletzungen in den späten 60-er, 70-er und noch 80-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ausgelöst wurden, sind ein Dokument

---

<sup>87</sup> Geissmar-Brandi/Louis, Die Beständigkeit einiger Bildkonzepte, 8.

nicht geklärter Rivalitäten: Die Spannung von zeitgenössischer Kunst und Religion wurde in dieser Zeit vor allem mit der Etikette des Skandals belegt.

Ähnliches gilt auch für andere mit dem Körper-Thema verbundenen Themen wie Tabu und Sexualität, Reinheit und Befleckung, Scham und Perversion, Peinigung und Gewalt. Die Reflexion darüber, was eine Entfesselung der christlichen Imaginationen im Entdeckungs- und Kreativitätskosmos der Kunst bedeutet, steht für die Standortbestimmung der Religion großteils noch aus.<sup>88</sup>

#### *Bilderscheitern als Voraussetzung für ungewöhnliche Generationendiskurse*

Dass die Bestreitung der Plausibilität christlicher Ikonografie in der Moderne Voraussetzung für ungewöhnliche Epochendiskurse sein kann, wurde unter den Bedingungen radikaler Säkularität und der Breitenwirksamkeit einer „Kulturhauptstadt Europas“ in der Ausstellung „HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft“<sup>89</sup> 2003 in Graz gezeigt. Konzeptionelle Voraussetzung war die Strittigkeit christlicher Ikonografie in der Moderne, aber in einem mindestens gleichen Maße die Strittigkeit der christlichen Bilder für das moderne Christentum selbst.

Konzeptionelle Voraussetzung war ebenso die künstlerische Autonomie der Moderne, die als Begriff aber auch auf die alten Bilder übertragen wurde. Entstanden ist mit ausgewählten Werken ein Diskurs von Epochen, versammelt um Bildfindungen zur Schwerkraft. Durchgehender roter Faden war das Interesse der formalen Bewältigung in der Kunst zur Thematik der Schwerkraft. Wie der paradoxe Titel bereits andeutete, wurden theologische, kunstgeschichtliche, physikalische, kosmologische Nuancen der Schwerkraftthematik mutwillig vermischt und rund 250 Werke von 130 Künstlern von *Fra Angelico*, *Albrecht Dürer*, *Gianlorenzo Bernini* bis *Wassily Kandinsky*, *Kasimir Malewitsch* bis hin zu *Antony Gormley*, *Anish Kapoor*, *Panamarenko* und *Maaria Wirkkala* kreuz und quer miteinander vermischt und unter betont neutralen Erfahrungsbegriffen zur Schwerkraft wie „Schwere und Levitation“, „Rotation und Sturz“, „Schweben und Balance“ und „Aufstieg und Anziehung“ gegliedert. Behauptet wurde

---

<sup>88</sup> Vgl. die fundamentaltheologischen Ansätze von G. Larcher, die teilweise auf dieses Spektrum gelesen werden können: G. Larcher, Vom Hörer des Wortes als „homo aestheticus“, in: G. Larcher/K. Müller/Th. Pröpper (Hgg.), *Hoffnung, die Gründe nennt*. Zu Hansjürgen Verweyens Projekt einer erstphilosophischen Glaubensverantwortung, Regensburg 1996, 99-111. Ders., *Memoria zwischen Ethik und Ästhetik. Eine fundamentaltheologische Programmskizze*, in: M. Liebmann/E. Renhart/K. Woschitz (Hgg.), *Metamorphosen des Eingedenkens*, Graz 1995, 231-240; Ders., *Bildende Kunst und Kirche. Fundamentaltheologisches zu ihrem Verhältnis heute*, in: W. Geerlings/M. Seckler (Hgg.) *Kirche sein. Nachkonziliare Theologie im Dienst der Kirchenreform* (FS H. J. Pottmeyer), Freiburg 1994, 431-442.

<sup>89</sup> HIMMELSCHWER. *Transformationen der Schwerkraft*, hg. v. R. Hoeps/E. Louis/A. Kölbl/J. Rauchenberger, Wilhelm-Fink Verlag München 2003. Als Nachlese zur Ausstellung vgl. J. Rauchenberger, *Mehrzeitenräume: Wo starke Bilder auszuloten sind*. HIMMELSCHWER. *Transformationen der Schwerkraft – eine Nachlese zu Graz 2003 - Kulturhauptstadt Europas*, in: G. Larcher (Hg.) *Die Stadt als Fokus*, im Druck; Bilder unter: [www.minoriten.austro.net/himmelschwer](http://www.minoriten.austro.net/himmelschwer).

dabei auf den ersten Blick ein kunstgeschichtlicher Parcours zur Schwerkraftthematik, wie er sich unterschiedlich in den verschiedenen Epochen der letzten 600 Jahre an ausgewählten – und für eine Ausstellung zu erreichenden – Werken manifestierte. Doch schon das Fehlen der heidnischen Motive in der sog. „alten Kunst“ zeigte die bewusste konzeptionelle Schiefelage. Das Interesse galt den im engeren Sinne christlichen Imaginationen zur Schwerkraft und ihrer Überwindung, die gerade in für heutige Blicke skurrilen Bildern wie z.B. von Schwebheiligen, energetisch atemberaubend gesteuerten Himmelfahrten und gefährlichen Wolkenbalancen von Himmelswesen usw. festgemacht wurden. Christliche Bildfindungen wurden vor allem mit der Brille ihrer modernen theologischen Strittigkeit ausgewählt.

Deshalb wurden sie unverkennbar in den Status einer vormodernen, aber deshalb nicht weniger faszinierenden Museumswelt zurückverwiesen; der Schwerpunkt war zudem der Barock, der an der Grenze zum modernen Bewusstsein, zum Projekt der Aufklärung, das „durchwegs als Aufforderung zur Entmythologisierung der Bilder verstanden“<sup>90</sup> wurde, und zum neuzeitlichen Differenzierungsprozesses steht.

Neuere ikonografische Formulierungen einer christlich konnotierten Überwindung der Schwerkraft fehlten in der Ausstellung völlig. Stattdessen waren die Kunstwerke der Moderne und der zeitgenössischen Kunst streng an dem Begriff von „Gravitation“ orientiert, wie er als künstlerische Herausforderung für die zeitgenössische Kunst erscheint.

Aus diesen unterschiedlichen Auswahlverfahren wurden Konstellationen zwischen alter und neuer Kunst entworfen, die genuine bildliche Verfahren der Bearbeitung von Schwerkraft aufdeckten. Diese genuine Bildlichkeit, an den Leitbegriffen von Schwere, Levitation, Sturz, Rotation, Balance, Schweben, Anziehung und Aufstieg orientiert, beanspruchte die seherische und entdeckende Arbeit am Werk selbst, am Vergleich aus den Konstellationen, beispielsweise zwischen dem Flugapparat von *Panamarenko* und einem *barocken Schwebheiligen (Joseph von Copertino)*, zwischen einem in prekärer Schwere positionierten Werk *Richard Serras* und einer Kreuzabnahme, zwischen einer unendlichen Säule *Constantin Brancusis* und einem barocken Auferstehungsbild.

Die aus der aufgeklärten Vernunft bestrittenen Bilder des Himmels, der Himmelfahrt, der Auferstehung etc. sind in dieser Sicht Dokumente des Scheiterns. Ihr Ablauf und ihr Ende sind in dieser Sicht logisch, ja notwendig. Aber was ist mit diesen Bildern zu tun? Soll man es dabei belassen, sie ins religionsgeschichtliche Depot abzustellen? Könnte man sie

---

<sup>90</sup> R. Hoeps, Vom Himmel nichts als Bilder? Vortrag beim Symposium: HIMMEL-WOHIN? Anlässlich der Ausstellung „Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft, 30./31. Mai 2003, Graz, Unveröffentlichtes Manuskript

vielleicht als Symbole lesen? Die Ratlosigkeit mit diesen Bildlösungen, die neuzeitliche Bildlogik sprengen, sei – so Reinhard Hoeps – mit den „Sackgassen symbolischer Entschlüsselung“<sup>91</sup> nicht zu lösen. Symbolische Deutungen machten „das theologische Dilemma der Gegenwart erst vollends deutlich: Nicht nur steht oft der erhebliche imaginative Aufwand in einem enttäuschenden Missverhältnis zum kargen theologischen Gehalt. Schwerer noch wiegt, dass der bedeutete Gehalt durch den Akt des Symbolisierens nicht unbedingt deutlicher wird: Wofür ist das Bild des Himmlischen Jerusalems ein Bild? Was eigentlich symbolisiert eine Marienkrönung im Himmel eines barocken Kuppelgewölbes?“<sup>92</sup> Das moderne Scheitern an den Bildern des Christentums, die mit den modernen Erkenntnissen von Körper und Technik nicht kombinierbar sind, ist Voraussetzung für eine „Fülle von Imaginationsangeboten, der eine theologische Übersetzungsarbeit gar nicht nachkommen“<sup>93</sup> kann.

Statt dessen ist eine bildanalytische Arbeit am Werk selbst geboten sowie die Freilegung der künstlerischen Reflexionsverfahren zwischen christlichen Bildfindungen zur Schwerkraft und autonomer moderner und zeitgenössischer Kunst. Dies wurde in den Konstellationen von „HIMMELSCHWER“ versucht. Aus dem Vergleich verschiedener Werke aus verschiedenen zeitlichen Epochen wurden Analogien, Interferenzen, gegenseitige Aufladungen ersichtlich: Das kulturgeschichtlich geprägte Bildrepertoire wurde so zu einem lebendigen Mehrzeitendiskurs. Die Voraussetzung für dieses Verfahren, an den Bildern selbst auf dem Weg formaler Diskurse zu Diskursen religiöser Imagination zu kommen, ist das Scheitern an seiner ikonografischen Vertrautheit und in gewisser Weise ein Scheitern am Bild selbst.<sup>94</sup>

## **6. Schluss: Dokumentensicht (Wie produktiv Verbote sind)**

Am wenigstens strittig war in der jüngeren Gegenwart zum Bilddiskurs ausgerechnet das älteste Dokument, das die Strittigkeit des Bildes thematisiert: Das hebräische Bilderverbot. Ausstellungen, theoretische Auseinandersetzungen, Symposien gab es zum Thema des

---

<sup>91</sup> R. Hoeps, Vom Himmel nichts als Bilder? Vortrag beim Symposium: HIMMEL-WOHIN? Anlässlich der Ausstellung „Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft, 30./31. Mai 2003, Graz, Unveröffentlichtes Manuskript, 4.

<sup>92</sup> Ebd., 5.

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Ein ähnliches Verfahren hat Hoeps an den Korrespondenzen zwischen dem kulturgeschichtlich prägenden Bildrepertoire des Christentums und dem Ungenügen an dieser Tradition in der Malerei Arnulf Rainers angewandt: Reinhard Hoeps (Hg.) Arnulf Rainer: Auslöschung und Inkarnation. Ausstellung anlässlich der Ehrenpromotion durch die Katholisch-Theologische Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster im Westfälischen Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster, IKON. Bild+Theologie, Paderborn 2004.

Bilderstreits wie kaum zuvor.<sup>95</sup> Das Bilderverbot, näher das ikonoklastische Moment, sei sogar für jenen Prozess verantwortlich, der „ein Bild zum Bild macht“<sup>96</sup> (G. Boehm). Dabei gelte es, in den Bildern einen „inneren Bilderstreit“<sup>97</sup> selbst auszumachen.

Mehr noch als in der Bildtheorie aber ist das Bilderverbot in den gegenwärtigen mächtigen Visualisierungsprozessen und der medialen Bilderflut, die letztlich zu ihrer eigenen Negierung führt, verankert. Darin liegt der bedrohliche Kern der Debatte, die längst jenseits von Konfliktgeschichten liegt. Das Bilderverbot kommt zur Sprache am Verlust an Bildern, der paradoxerweise aus der Schwemme resultiert, oder aber an der gegenseitigen Kreuzung und ihrer Kollision. Bruno Latour fand für diese Situation den Terminus *ikonoclash*<sup>98</sup> (im Unterschied zum gewaltsamen Ikonoklasmus). Das Bild selbst steht, obwohl produziert wie niemals zuvor, radikal unter Streit.

Doch das hebräische Bilderverbot ist zunächst vor allem eine theologische Kategorie, die auf die Unfassbarkeit und Unmöglichkeit, das Ganze Gottes darstellen zu können, abzielt: Ein Verbot als Korrektiv in permanenter Bildproduktion. Das Bilderverbot markiert die Alterität (des Heiligen): Eckhard Nordhofen hat dafür den Begriff „Alteritätsmarkierung“<sup>99</sup> eingeführt, der im Anschluss an die Bildlichkeit des Bildverbotes eine geschichtlich immer wieder aufweisbare Beschreibungskategorie meint, die die Alterität (des Heiligen) kraft ihrer künstlerischen Form markiert. Die ikonoklastischen Impulse seien ferner ein Anstoß, die Zunahme an Realistik in der Entwicklung der christlichen Formensprache als „Abschleifen von Alterität“ in den Blick zu nehmen.<sup>100</sup>

Das Bild ist einer bleibenden Strittigkeit unterworfen. Diese ist vermutlich die Voraussetzung für seinen weiteren Bestand. Im Rückblick auf die Konfliktgeschichte des Bildes mit dem Christentum in der Moderne gleicht die Dokumentensicht auf das Bilderverbot der Verfolgung eines Ariadnefadens.

Ihm nachzugehen ist produktiv, auch wenn nicht nur ikonoklastische Imperative sondern auch strittige Fragen nebeneinander bestehen bleiben können:

---

<sup>95</sup> Am ausführlichsten in jüngster Zeit: ICONOCLASH. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art, ed. By Bruno Latour and Peter Weibel, ZKM Karlsruhe und The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2002.

<sup>96</sup> G. Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild? (Bild und Text. Hg. von G. Boehm und K. H. Stierle), München<sup>2</sup> 1997 (1994), 11-38.

<sup>97</sup> Vgl. G. Boehm, Ikonoklastik und Transzendenz, in: W. Schmied (Hg.), GegenwartEwigkeit, 27-34; ders. Die Lehre des Bildverbotes in: Bilderverbot und Gottesbilder KuKi 1/93, 26-31.

<sup>98</sup> B. Latour, Ikonoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?, Berlin 2002.

<sup>99</sup> Vgl. Nordhofen, Flüchtige Materie, in: Ders., Engel der Bestreitung. Über den verdeckten Zusammenhang von Kunst und negativer Theologie, Würzburg 1993, 88-101, wo der Begriff noch „Alteritätssicherung“ heißt. Vgl. auch: Ders., Die Lehre vom Berge Sinai. Über die Wurzeln der ästhetischen Moderne im Alten Testament, in: ebd., 76-87.

<sup>100</sup> Ebd., 101.

Die weitgehende Verweigerung des christlichen Formenkanons in der „Spiritualität in der Kunst der Moderne“ (vgl. III.1) ist ein Prozess einer notwendigen Bild-Läuterung, teilweise sogar ein Ausweis von Scheu.<sup>101</sup> Offen bleibt, ob es auch einer der Diffundierung oder Transformation hin zu einer neuen religionsgeschichtlichen Konstellation ist.

Die Einrichtungsprobleme in den für die verfasste Religion vorgesehenen Räumen (vgl. III.2) sind ein Indiz für einen notwendigen Prozess der Vernichtung kitschiger Möbel und kitschigen Inventars für formale und inhaltliche Neulösungen. Offen bleibt, in welchem Verhältnis Musealität und Gegenwartslösungen zueinander stehen.

Die „temporäre Bleibe in fremder Wohnung“ (vgl. III.3) ist ein ästhetisches In-Frage-Stellen bisheriger Bilder und fest gefügter Vorstellungen: Die Reibung und die Bestreitung verschiedener Raum- und Weltkonzepte kommt aus dem freiwerdenden ästhetischen Moment.

Das oft beschworene Ende christlicher Ikonografie wurde lange als Emanzipation gelesen. Es war aber auch Erschöpfung. Freilich nur so lange, wie neue künstlerische Lösungen einer kreativen Neu-Verwendung auftauchten.

Urbildern, die verlöschen (vgl. III.4), entflieht das Präfix, und sie enden früher oder später im Nichts: Verlöschende Bilder sind nicht mehr bestrittene Bilder. Die gegenwärtige künstlerische Verwendung von Aufnahmen von Zitaten aus der christlichen Bilderwelt deuten in die Richtung der Kollision und Durchkreuzung überkommener Bilder.<sup>102</sup> Neue, übertragene Bedeutungen entstehen durch die Bestreitung. Offen bleibt, wie weit sich die alten tradierten Bilder als zeitgenössische aufrechterhalten lassen, oder ob sie im Status ihrer Musealität zu verharren haben. Offen bleibt, ob die Schönheit der Bilder, die das Christentum entfacht hat, nicht nur das moderne Körperempfinden nachhaltig stimuliert hat, sondern die westliche Bildkultur überhaupt nachhaltig kulturell imprägniert hat (vgl. III.5). Offen bleibt auch, wie weit vom Christentum inspirierte Kunst weiterhin lesbar bleibt. Sie verweist auf große Themen, die nie ablaufen können, sondern den Status von Urbildern beanspruchen: Geburt eines Kindes, Liebe, Gewalt, Rache, Leiden, Heilung, Tod, Trauer; Grab, Verwandlung, Auferstehung, Wunder. Diese Themen wurden und werden auch in der Moderne bearbeitet, zum Teil mit anderen Ausdrucksmitteln, die oft – außer bei schmalen Eliten – noch keinem eingeübten Blick begegnen.

Was Bilder an Imaginationen hervorgebracht haben, ist ihre Stärke und zugleich auch ihre Strittigkeit: Gerade die interessantesten christlichen Imaginationen sind gleichzeitig Dokumente des Scheiterns für moderne Rationalität. Ihre Imaginationsangebote nicht

---

<sup>101</sup> Vgl. Anm. 30.

<sup>102</sup> Vgl. etwa die Christusfigur als Ringturner von Kamera Skura und Kung Fu auf der Biennale von Venedig 2003. Vgl. dazu Anm. 68.

kreativ anzunehmen, kommt einer kulturgeschichtlichen und theologischen Verwahrlosung gleich. Im ästhetischen Prozess ist aber Scheitern ein Moment für Innovation. Vielleicht ist deshalb der wichtigste Faktor für diese Dialektik die Bestreitung des Bildes.