

Ikonografie aus Autonomie und vice versa – Unterlaufen als künstlerisches Prinzip

Situationsmarkierungen zwischen christlichen Bilderwelten und Gegenwartskunst am Beginn des 21. Jahrhunderts

I. Alt gewordene Streitparteien

Ikonografie und Autonomie – das sind am Beginn des 21. Jahrhunderts alt gewordene Streitparteien. Wer autonome Kunst im religiösen Kontext bestreitet – solche gibt es natürlich noch immer oder schon wieder, wie wir wissen – befindet sich wohl unterhalb des Niveaus jener Diskussion, die dieses Verhältnis und diese Trennung einst überhaupt diskurswürdig gemacht hat (und deren Protagonisten dieses Heft der Rückschau gewidmet ist). Und dennoch ist dem fortschreitenden Bestreiten (der Ikonografie, insofern man mit ihr die wieder erkennende Figuration christlicher Narrationen meint) und der endlich gesicherten Erstreitung (der Autonomie, insofern man ihr vielfältiges Ausgreifen, Rasonieren und Spiegeln von ihr fremden Kontexten meint) ein Merkmal zuge wachsen, das man am Beginn des 21. Jahrhunderts typisch nennen könnte: jenes des Unterlaufens. Und zwar als Kunstprinzip, als durchaus lustvolles Aufbrechen eines Dogmas sowohl in diese als auch in jene Richtung. Sowohl „Autonomie“ ist im permanenten Drang nach einem Cross-Over reichlich relativ, wie auch „Ikonografie“ längst wieder möglich ist. Um nicht in falsche Weichenstellungen zu geraten, ist allerdings vorweg die Feststellung vonnöten: Wir reden nicht von Wiedervereinigung oder Versöhnung. Im Gegenteil: Das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und christlicher Religion ist am Anfang des 21. Jahrhunderts fremder denn je.¹ Das macht die Beziehung allerdings noch nicht spezifisch. Mindestens ebenso fremd ist auch das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft, auch zu jeder Form von Ideologie, von Fremdheit geprägt ist es mitunter auch zu ihrem eigenen Selbsterhaltungsmechanismus – dem Kunstmarkt. Wenn das Paradigma der Autonomie, das man der Kunst als wesentliche Errungenschaft der Moderne zugeschrieben hat, einen Sinn haben soll, so gilt dieses für alle Verhältnisse. Jede Beziehung, die Kunst eingegangen ist und auch in Zukunft eingehen wird, ist mit dem Merkmal des Unterlaufens ausgestattet, oder wenigstens mit ihm zu versehen. Ansonsten ist ihr das Etikett einer Hermeneutik des Verdachts umzuhängen: Beziehungstreue ist keine Tugend für zeitgenössische Kunst – was freilich ein enormes Handicap in einem so alten Verhältnis wie zwischen Kunst und Religion ausmacht. Aufgrund des in der Moderne vollzogenen Beziehungsbruchs dieser beiden Bereiche ist diesem Verhältnis aber mittlerweile eine besondere Kultur zuzuschreiben, mit diesem Bruch umzugehen, und dazu gehört an erster Stelle das Begriffspaar „Ikonografie und Autonomie“ auseinander genommen und je eigen durchdekliniert zu haben. Zwar ist trotz heftiger Einsprüche – „Kunst kann niemals Religion sein, niemals“² (Peter Strasser) – das

klassische Modell der Beerbung bzw. der Substitution in nuce noch immer das vorherrschende, dieses Verhältnis zu beschreiben, dennoch gibt es spätestens seit 1980 unterschiedliche und vielfältig fruchtbare Fragestellungen, die Strittigkeit dieses Verhältnisses mit nicht mehr widerlegbaren Erkenntnisgewinnen zu versehen: in bahnbrechenden Ausstellungen³, in theoriebildender kuratorischer Arbeit⁴ oder im künstlerischen Umgang mit sakralen Räumen.⁵

Im Folgenden wird dem *konkreten* Blick auf *konkret* vorhandene Kunstwerke, Tendenzen und Szenen in der zeitgenössischen Kunst der letzten Jahre, die solche Erkenntnisgewinne leiten, der Vorrang gegeben. Die Szene ist zu jung, bereits fixe Theorien ableiten zu können: Sie ist noch nicht Gegenstand der Kunstgeschichte, sondern Teil von Ausstellungsbetrieb und Kunstkritik. Die unterschiedlichen Herangehensweisen, die dabei zur Anwendung kommenden Bildbegriffe, sind klarerweise noch ein offenes Feld und entziehen sich auch noch einer klaren Systematisierung: es ist ein Blick von der Kunst aus, einer „Autonomie im Sinne der Eigengesetzlichkeit mit Fühlern nach außen“⁶.

II. Autonome Kunst in der Auslotung des verunsicherten sakralen Raums (Installationen)

Der spezifischste Beitrag der christlichen Religion im Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst in den letzten Jahren ist das Zur-Verfügung-Stellen ihres genuinen Ortes für autonome, d. h. für nicht kirchlich oder katechetisch zweckte Kunst. Temporär angelegte Ausstellungen bzw. Installationen in Kirchräumen sind durchaus als eine neue Etappe im Umgang mit dem Bild in der Geschichte des Christentums zu bezeichnen.

Kirchen sind zwar oft zu Museen geworden, sie sind allerdings keine Galerien. Warum also Kunst in ihnen? Wenn es dabei nicht nur um eine mögliche Attraktivitätssteigerung von zunehmend sich leerenden Räumen geht, noch bloß um eine Dokumentation von Gegenwärtigkeit in der Last von Tradition in ihnen, so ist es vor allem eine Auseinandersetzung mit einem strittig gewordenen Raum, um das Verhältnis der Kraft autonomer Kunst mit der sakralen Bestimmung, in aktueller Verwendung oder in musealisierter Bedeutung: Ob die poetische Kraft von Gegenwartskunst in einer geistigen Ruinensituation eine Kraft hat, Neues für den Raum seiner Besucher auszuloten. Faktum ist, dass internationale Gegenwartskünstler der ersten Reihe wie *Christian Boltanski*, *Anish Kapoor*, *Rosemarie Trockel*, *Jannis Kounellis*, *Barbara Krüger*, *Siegfried Anzinger*, *Otto Zitko*, *Leo Zogmayer u. a.* als Geister der Zeit – vor allem geleitet durch die Ausstel-



PAUL OTT

lungstätigkeit von P. Friedhelm Mennekes in dessen als Kunst-Station bezeichneter spätgotischer Kirche St. Peter in Köln – die zeitweilige oder längere Gastfreundschaft von Kirchräumen beansprucht haben. Die bis dato die Kirche meidenden Gegenwartskünstler stellen sich – wenn die begleitende kuratorische Arbeit stimmt – förmlich an, in Kirchräumen mit ihrer historischen Aura auszustellen, trotz der Erbfolge der Kirchen durch die Museen: „Da aber an sakralen Orten die entscheidenden Fragen gestellt werden, ziehe ich persönlich Kirchen als Orte für Ausstellungen vor“ (Christian Boltanski)⁷. Diese Tatsache unterspült das dogmatisch verstandene Dogma der Autonomie auf erhebliche Weise. Gemeint war damit aber nicht der reine, andere Raum, der in der Tat oft besser ist als viele Kunsthallen in White-Cube-

Mariella Mosler, Quarzsand, 2003. Temporäre Installation im ehem. Jesuitenkollegium/Priesterseminar

In einem beinahe puritanischen autonomen künstlerischen Ansatz war das in mühevoller Arbeit geschüttete Sandornament von Mariella Mosler unter einer barocken, mit reichlichen ornamentalen Mustern ausgestatteten Stuckdecke mit dem zentralen IHS-Monogramm ein Anlass, über die Distanz nachzudenken, die sich zwischen zentrierender und dezentrierender Ornamentik ergibt: Ist autonome Kunst im Angesicht historischer Ikonografie dazu verurteilt, bloß zu „reagieren“, oder ist mit der autonomen dezentrierenden Sandarbeit auch ein religionsgeschichtliches Statement einer Unmöglichkeit gegeben, historische Ikonografie weiterzutradieren?

oder auch in Neosakralmanier, auch nicht die bereits in vielfacher Weise umgewidmeten Kirchen zu Ausstellungshallen, sondern der noch *in usu* befindliche Gottesdienstraum mit seinen speziellen Funktionen, Auszeichnungen und Schranken. Dies kann – aus Künstlermund, der sich seine Meriten in der internationalen Kunstwelt verdient hat – als eine hohe Auszeichnung verstanden werden. Die ästhetisch wirklich gelungenen zeitgenössischen Installationen in Kirchräumen sind mehr als eine reine Kunstpräsentation in einem prominenten Raum: Sie sind vielmehr eine Auseinandersetzung mit ihm, seinen Spezifika, Untiefen, (kultischen) Grenzen, ein Ausloten von Stärken und Schwächen, Ästhetik und Funktion, Gebrauch und Musealisierung. Die Mehrleistung, die zeitgenössische Kunst damit (oft ungewollt) bringt, ist ein Scannen, mitunter gravitätisches Abtasten eines Raumes, der strittig geworden ist, dessen man sich nicht mehr sicher ist bzw. seiner religiösen Bestimmung als Begegnung mit dem Göttlichen nach auch nie sicher sein kann: ob durch Verhängen, Zumalen, Ausstreuen, Ausräumen, Den-Boden-Öffnen, Neu-Beschriften, (Ver-)Spiegeln, Umdrehen, Den-Brennpunkt-Markieren, Vergrößern, Einzwirnen – vielfältig kann der künstlerische Umgang mit einem in Bestreitung geratenen Raum sein. Vielfältig damit auch der damit intendierte rezeptionsästhetische „Nutzen“, die radikale Befragung und Bezweiflung religiöser Weltbilder (*Mennekes*)⁸. Autonome Kunst bleibt aber im Raum der Kirche ein Streitfall, sodass Strittigkeit als Eifersucht entarten kann. Weniger, wenn sie mit den eindeutigen liturgischen Vorgaben etwa eines Altares oder Ambos in *Konflikt* als vielmehr in *Konkurrenz* zu treten scheint, sodass wenigstens *ein* Anspruch zweier Bereiche zur Rigidität erstarrt – letzteres war wohl eher bei *Chillidas Altar in St. Peter in Köln* der Fall, als die Entscheidung: „Altar oder Skulptur?“ getroffen wurde.⁹

III. Ästhetisch-existenzielle Grenzen autonomer Gegenwartskunst gegen den Strich der Zeit

Die explizite Bestreitung religiöser Dimensionen in zeitgenössischer, sogenannter „autonomer“ Kunst findet heute ernstzunehmend kaum mehr statt. Vielmehr wird aber weniger nicht mehr bestritten als einfach nicht explizit thematisiert – auch mangels Zuständigkeitskompetenz oder fehlender Frageperspektive. Dort wo künstlerische Verdichtungen mit religiösen Fragestellungen augenfällig gelingen, sind es allerdings fast immer völlige Neuschöpfungen im Binnensystem des/der jeweiligen Künstlers/in. Anleihen aus dem christlichen Bilderfundus spielen dabei meist überhaupt keine Rolle. Die Themen, die dabei verhandelt werden, kreisen um Tod, Geburt, Zeitlichkeit, Schuld, Gnade, Zerbrechlichkeit von Leben, Schönheit, Stille, Verlangsamung. Als solche sind dies existentielle oder ästhetische Kategorien und sind damit, wenn auch sich permanent verändernd, in einer gewissen Weise zeitlos oder immer wiederkehrend. Sie bedürfen im Kunstdis-

kurs über die formale Beschreibung oder eine mögliche kunsthistorische Einordnung hinaus wenigstens einer philosophischen Interpretation. Keinesfalls aber kann man behaupten, dass sich Kunsthallen oder Galerien in den letzten Jahren solcher Kunstwerke nicht angenommen hätten, im Gegenteil, sie sind der genuine Ort ihrer Bildmächtigkeit. Diese Art von Thematisierungen in der Kunst zeichnen sich durch die *Bestreitung* scheinbar festgelegter Codes oder Errungenschaften von modernem Leben aus: etwa Zeit im Griff zu haben, Orte überwinden zu können, Beschleunigung ins Unermessliche zu ziehen, Leben vom kleinsten Anfang an steuern oder unbegrenzt verlängern zu können. Ihnen setzen sie – mitunter „auf dem Plateau der Menschheit“¹⁰, als Spannung von „Identität und „Alterität“¹¹ – ihre ästhetischen Grenzen und Paradoxien entgegen. Die Bestreitung ist nicht nur ein jeweiliges Lesen gegen den Strich der Zeit, sondern ein künstlerischer Kosmos *sui generis*, den zu entschlüsseln den ästhetisch bedingten Mehrwert in der Handhabung grundsätzlicher Fragestellungen, die menschliche Existenz und die jeweilige Gegenwart betreffend, ausmacht. Die Möglichkeit, solche Werke in den Kontext religiöser Sprache und Welten zu überführen, liegt auf der Hand und ist auch wünschenswert. Sie ist aber keineswegs zwingend, niemals die einzige Möglichkeit ihrer Interpretation. Wo dies vereinnahmend geschieht, entziehen sich die Werke, mit ihnen auch diejenigen, die die Leidenschaft der Vermittlung übernommen haben: Kritiker, Galeristen, Künstler selbst. Nur wo die Übersetzungsleistung mit der Diskretion, mitunter der Scham religiöser Sprachmächtigkeit ins Wort gefasst wird, wird das *Surplus* erfahrbar, das das bisherige Fehlen als Manko erscheinen lässt: Erst dann hat religiös orientierte Kunstinterpretation auf dem Boden entschieden pofaner Kunst ihren genuinen, gar nicht so selten sogar ihren ausgezeichneten Ort.

IV. „Ikonografisches“ Bildvokabular als Spielball für künstlerisch-autonome Konzepte

Noch vor fünfzehn Jahren beinahe undenkbar, treten zur Jahrtausendwende Elemente christlicher Ikonografie als neues künstlerisches Material in einzelnen Formen zeitgenössischer Kunst auf, füllen auf der Biennale von Venedig Länderpavillons¹², gehören zu den trendigen Merkmalen von jungen „Shooting-Stars“. „*L'art contemporain est-il chrétien?*“¹³ („Ist die zeitgenössische Kunst christlich?“) kann als Frage aus dem Centre Georges Pompidou im säkularen Paris gestellt werden, ohne von den meinungsbildenden Milieus in Sachen zeitgenössische Kunst mit dem Bann belegt zu werden.

Es geht hier allerdings kein Revival christlicher Ikonografie vorstatten. Stattdessen ist diese zum Spielball geworden für künstlerische Konzepte, einem spätantiken Steinbruch vergleichbar, aus dem schon einmal eine untergegangene Kultur um- bzw. neugebaut wurde, was keines-



Muntean/Rosenblum, „Not To Be. Not To Be At All“ (Videostills), 16:9, Audio, Pal, Loop, 2003, Courtesy Galerie Georg Kargl Wien

Das Künstlerduo Muntean/Rosenblum durchforstet die historische, meist christliche Ikonografie nach pathetischen Gesten und Haltungen und sampelt sie mit Bild- und Kompositionselementen der Werbeästhetik, jugendlicher Alltags- und Arbeitswelt wie auch der House- und Popszene zu Ikonen zeitgenössischer Jugendkultur.

Der Einsatz von sphärisch-religiöser Musik, die zirkulative schnittfreie Kameraführung setzen die vermeintliche Sinnlosigkeit des Lebensgefühls der jungen Menschen („Not to be. Not to be at all“) in Schweben: Unklar sind die Grenzen zwischen Schauspieler und Arbeiter, zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Das Weihnachtsbild etwa wird erinnert, aber ohne Objekt der Anbetung, das Pathos der gefrorenen Gesten kontrastiert zwar mit der KFZ-Werkstatt und fügt sich gleichzeitig in kunsthistorische Vorbilder beinahe nahtlos ein.

falls nur negativ aufgefasst werden darf. Sie wirkt auf dem Rücken ihrer eigenen Geschichte in einer entschiedenen Profanität. Aber auch darin ist sie offen für eine theologische Bearbeitung. Bildtitel, die aus der Theologie und der Kunstgeschichte vertraut sind („John 3:16“), („Fragment of a crucifixion“), („Four Horseman for the Apocalypse“) dienen der medientheoretischen Reflexion über die Möglichkeit von Mitte, Leere und Energie (Paul Pfeiffer)¹⁴. Genreszenen aus der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts können sich beispielsweise zu Spiegelungen und kritischen Thematisierungen von zeitgenössischen Frauenrollen installativ verdichten, und dies mit ausdrücklich katholisch konnotierten Bildtiteln wie „Die Sieben Sakramente“ (Abigail O’ Brien)¹⁵. Pathosformeln, die die christliche Bildgeschichte im Besonderen ausgeprägt hat und uns vor allem seit der Spätrenaissance und dem Barock als kulturprägende Substanz vertraut sind, werden beispielsweise aufgenommen und mit der Körper-Haltung aus Modezeitschriften zur Darstellung einer Jugendkultur gesampelt, die an Idealen – mit Bildunterschriften in der Lingua Franca derselben (des Englischen) unterschrieben – scheitert (Muntean/Rosenblum).¹⁶ Religiöse Gesten (z. B. Knien) werden ins Abgründige und dem Begreifen Entzogene projiziert, wenn etwa in „Him“ Adolf Hitler, ins Lächerliche verkleinert „als Ikone der Angst“ vor dem Kunstpublikum kniet; unklar ob um Vergebung für die Millionen Getöteter oder um das Gelingen weiterer Massenmorde bittend (Maurizio Cattelan): Spiel, Fun, Blasphemie mixen sich zu einer uneinholbaren Ernsthaftigkeit, die sich gerade der Bestreitung ihrer einfachen interpretierenden Festlegung wegen zu einer unersetzbaren ästhetischen Gegenwart aufbaut.

V. Innovationen aus ikonografischen Kollisionen

Die Trennung des Begriffspaars „Autonomie“ und „Ikonografie“ hat – auch wo das „ikonografische“ Bildpotential christlicher Bilderwelten aufgenommen oder weitergetrieben wird –, einst zur Festsetzung künstlerischer Tabus geführt, die die Möglichkeit von aus der Bildwelt der Religion stammenden Kunst untersagten: Die Liste der Bestreitung, d.h. was „man“ nicht mehr machen kann, ist lang. Die Darstellungsmöglichkeit des Untersagten wurde deshalb mitunter in der Kunstproduktion nicht selten mit der Folie der Negation, die auch vielfach mit Negativer Theologie in Beziehung gesetzt wurde, unterlaufen (etwa bei Mark Rothko, Barnett Newman, Arnulf Rainer). Ebenso oft sind es Erinnerungsfiguren, derer man als Folie, Relikt oder Spur künstlerisch habhaft wird, etwa wenn der Abdruck einer Gaze-Umwicklung von verletzten Baumrinden eine Erinnerung an das Abbild der Veronika am Kalvarienberg evoziert (Dorothee von Windheim) oder wenn die Hohlräume von Ganzkörperabdrucken mit christlichen Reliquiaren in Verbindung gebracht werden (Antony Gormley).¹⁷

Die Tabugrenzen, die die jeweilige Avantgarde vorgab, haben Gegenwartskünstler aufgelöst: Nicht nur was die Wahl eines künstlerischen Mediums, sondern auch was den zu behandelnden Stoff betrifft: Es ist buchstäblich wieder alles möglich geworden.

Hinter der Scheu, religiöse Bilderwelten künstlerisch zu behandeln, standen nicht nur geistesgeschichtliche Umwälzungen in der Folge metaphysischer Krisen im Projekt Moderne, sondern auch die auf der faktischen Bildwelt zu konstatierende Erschöpfung christlicher Formensprache, die auch ein Ausschöpfen der künstlerischen Mittel auf

ein Thema und ein Sujet bezogen meint – in dem Sinne, dass über es hinaus nichts Neues mehr künstlerisch formuliert werden kann. Mit der Erweiterung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, beispielsweise in Form neuer künstlerischer Techniken wie etwa Zeitdehnung, -lupe, -raffer in der Videokunst, werden gestellte Aufgaben der Malerei neu expliziert: Nicht von ungefähr werden somit auch aus der christlichen Bildsprache vertraute Bildformeln (z. B. Heimsuchung, Imago Pietatis, Beweinung, Auferstehung/Himmelfahrt, Altar-Triptychen) als explizite Anleihen verstanden, um existentielle Urbilder, die sich in Geburt, Kindheit, Freundschaft, Krankheit, Tod verdichten, künstlerisch neu zu thematisieren (Bill Viola)¹⁸. Die Aufnahme von aus dem Christentum stammenden Bild-



KIRA PEROV

Bill Viola, *The Quintet of Astonished*, Videostill, 2000, © Bill Viola

Mit den für Bill Viola typischen technischen Möglichkeiten der Videokunst, wie etwa Zeitdehnung, nimmt der Künstler Vorbilder vornehmlich aus der abendländischen Renaissance-Malerei für seine Videoinstallationen und unterstreicht mit neuer technisch-malerischer Möglichkeit ihre im Bild verfassten narrativen Strukturen. In der „Quintet-Serie“ werden die emotionalen Höhen einer Hirten- oder Magieranbetung mit den emotionalen Tiefen einer Beweinungsszene vermengt und zu einem allgemeinen Passionsbild bzw. einem Bild der Emotionen zeitgenössisch transformiert.

welten in den letzten Jahren provoziert die Frage nach der *Innovation* ebendieser, die das „anything goes“ der 90-er Jahre des 20. Jahrhunderts übersteigt. Mit anderen Worten: Was ist es, dass christliche Bildformen – lange beinahe der Inbegriff der Strittigkeit in der Avantgarde – in der Gegenwart wieder kunstwürdig werden? Durch gezielt eingesetzten Ebenenwechsel einer in der Gegenwartserfahrung erlebten *Gleichzeitigkeit* verschiedenster Welten und Zeiten werden künstlerische Kollisionen von profan und sakral, zeitlich und ewig, politisch und transzendental entfacht: Die Bestreitung authentisch religiöser Ausdrucksweise und Sprachmöglichkeit in der Gegenwart wird beispielsweise anhand eines Bachchorals, den Taubstumme als Choraufführung in der Thomas-Kirche in Leipzig singen („Jesus bleibt meine Freude“), in einer eigentümlichen Weise paralyisiert (Artur Zmijewski)¹⁹. Die Grenze von politischer und religiöser Ikonografie schwindet in einer Schwellensituation an der Zollschranke auf einem Londoner Flughafen dahin, wenn durch die betörende musikalische Untermauerung von Allegris „Miserere“ das Ankommen zur doppeldeutigen Ankunftssituation – als Schwelle ins Königreich („*Threshold to the Kingdom*“) oder aber als Schwelle zur Himmelstür stilisiert wird (Mark Wallinger). Reflexionen über Sprache, Botschaft und über die notwendige Verdrehung einer jenseitigen Botschaft („*Angel*“) als Bedingung ihrer Verstehbarkeit findet in einer gleichnamigen U-Bahnstation in London statt, indem der Film vor der Rolltreppe verkehrt läuft, und der als Blinder getarnte Künstler einen von hinten nach vorne aufgenommenen Johannesprolog dadurch plötzlich wieder „richtig“ vernehmen lässt (Mark Wallinger).²⁰ Der „Anachronismus des Ewigen“ (Rainer Metzger) wird mit einem Materialkonflikt nicht nur provoziert, sondern gleichzeitig auch evoziert: Legobausteine – Inbegriff der Spielkultur von Zeitlichkeit und Phantasie der seit den 60-er Jahren des vorigen Jahrhunderts Geborenen – bilden als Lego-Lastwagen und Lego-Burg liturgisches Gerät für Hostie und Messwein, oder Kreuzformen, in denen Lastautos oder Kräne integriert sind: verspielte Chiffren für Übergang und Verwandlung (Manfred Erjautz)²¹. Religiöse, vom Christentum gestiftete Urgebärden in der Passion wie Beweinung oder Pietà werden in der Ferne kultureller Erinnerung auf ihre beinharte Alltagsrealität von Obdachlosen und an den Rand der Gesellschaft Gedrängten heruntergepolt – jenseits von Schönheit oder Hoffnung einer Erlösung, aber als Radikalfall von Geschichte („Case History“, Boris Mikhailov)²².

VI. Autonomie aus Ikonografie oder Ikonografie aus Autonomie? Ansätze von Ausstellungen zwischen Religion und Kunst

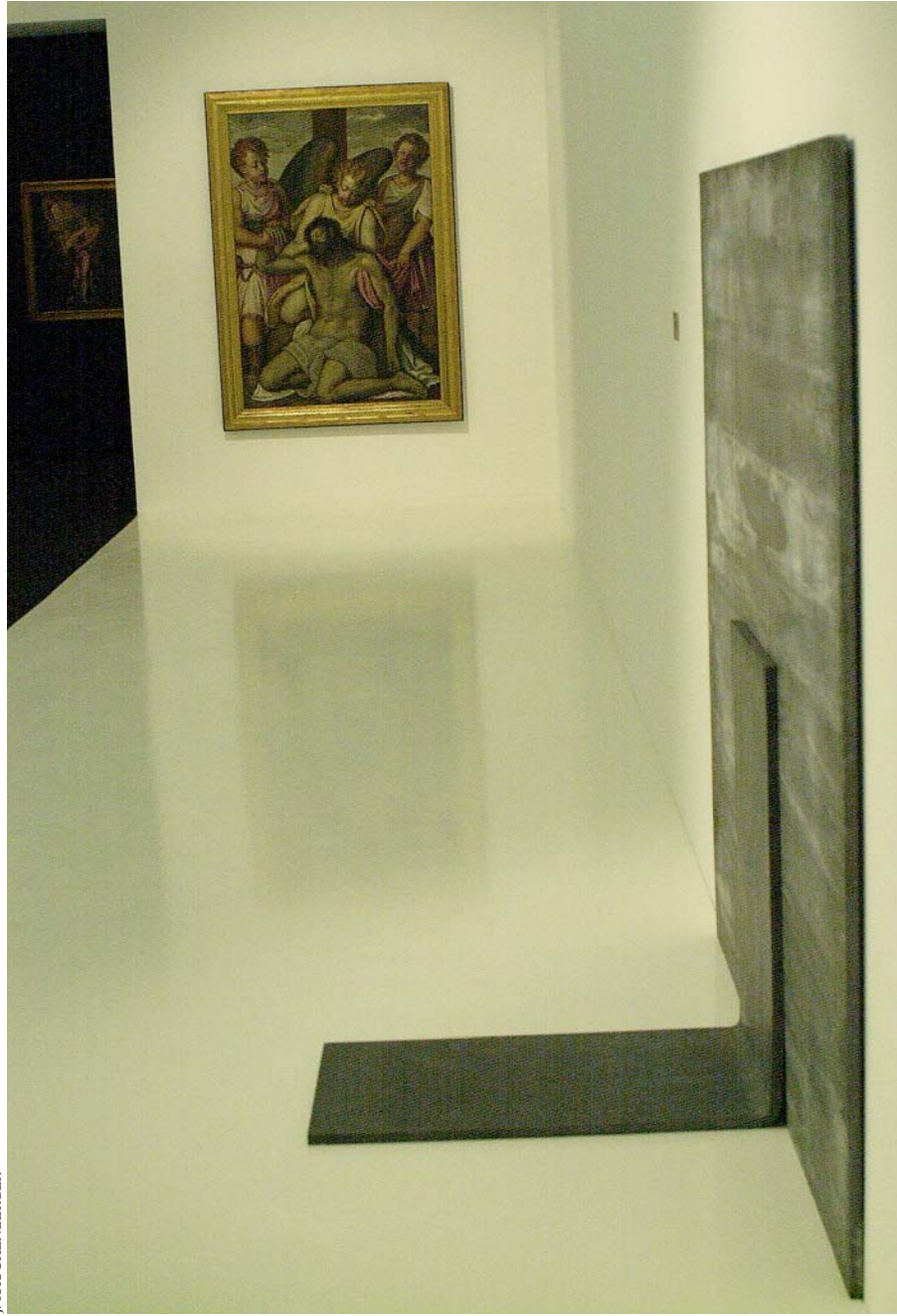
Dem strittigen Verhältnis von Christentum und autonomer Kunst zum Trotz wurden und werden zeitgenössischer Kunst vielfältige religiöse Ambitionen nachgesagt. Motive reichen eben von der Fremderkundung des religi-

ösen Raumes, über die Kritik an kirchlichen Lehren oder die Bestreitung aller Transzendenz bis zu einer synkretistischen Rezeption interreligiöser Mischformen, religionsphänomenologischen Verschiebungen bzw. Substitutionen (etwa in Sport, Medienwelt oder Reklame) oder zu Konstrukten einer ganz privaten Religiosität. Alle Motive sind freilich nicht an theologische Vorgaben gebunden, sondern Produkte eines autonomen Prozesses, der sich auf dem Felde der Kunst ereignet. Angesichts einer sich autonom verstehenden Kunst ist die Frage natürlich höchst strittig, wie sich religiöse Vorstellungen auf dem Feld der Kunst manifestieren.

Beobachtungen dieser Art führten in den letzten 20 Jahren zu Ausstellungen, die sich explizit oder implizit solchen Fragestellungen widmeten. Deren theoriebildender Charakter ist trotz mancher Zufälligkeit und folgerichtiger Begrenztheit der jeweiligen kuratorischen Auswahl bedeutsam. Der strenge Blick, mit dem solche Ausstellungen von Seiten mancher Kunstkritik betrachtet werden, ist ein Ausweis der Strittigkeit des Problems, er fördert allerdings auf alle Fälle den konzeptionellen Ansatz des jeweiligen Zugangs.

Wenig redlich ist es wohl, der Kunst aufgrund des Autonomieprinzips von *außen* eine religiöse Bedeutung beizumessen. Einmal, weil sie somit heimlich vereinnahmt wird – was ohne Zweifel der größte Vorbehalt von Seiten der Kunst auf theologische Kunstbetrachtung oder ähnlich motivierte Ausstellungstätigkeit ist. Nicht unproblematisch ist aber auch, Autonomie theologisch – etwa inkarnationstheologisch als „Befreiung der Künste zur Profanität“ (Kurt Marti) – zu legitimieren. Dies mag zwar für theologisches Reden von Kunst diskursfähig sein, für die Kunst selbst aber nicht: diese wird sich mit Recht gekidnappt fühlen.

Entscheidende Fragestöße in Ausstellungen von Kunst und Religion um die Jahrtausendwende („*Glaube-Hoffnung-Liebe-Tod*“, „*Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft*“, „*Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*“, „*Arnulf Rainer: Inkarnation und Auslöschung*“) sind folglich Perspektiven, die sich aus der Kunstproduktion und dem Kunstwerk selbst ergeben bzw. aus ihnen abzuleiten sind: Sind etwa die symbolischen Zeichensetzungen zeitgenössischer Fragestellungen auf die Vorstellungen von Bildlichkeit vergangener, sich aus religiösen Zeichensetzungen speisender Zeiten beziehbar? Kann sich Autonomie aus Ikonografie bildlich beziehen? Nicht nur der „Beständigkeit einiger Bildkonzepte des 15., 16. und 20. Jahrhunderts“²³ wegen ist das bisherige kunsthistorische Modell der autonomen, von den Lasten der Tradition sich befreienden Moderne zu korrigieren. Auch die Vorstellungswelt religiöser Imaginationen enthält eine vertiefte Deutung, wenn auf Ausstellungsebene die Opfer-, Gewalt- und Sexualvorstellungen aus den späten 60-er Jahren des vorigen Jahrhunderts (v.a. des Wiener Aktionismus) oder die Gedächtniskunst aus dem späten 20. Jahrhundert mit dem christlichen Bildvokabular des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit zu-



J. RAUCHENBERGER

Richard Serra, Right Angle Prop, 1969/93, Courtesy Galerie m Bochum, Deutschland; dahinter: Giulio Licinio, Leichnam Christi, von Engeln gehalten, 1571/72, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Graz. Ausstellungsansicht in der Ausstellung „Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft“.

„*Ikonografie aus Autonomie*“: Die an menschlichen Proportionen orientierte Bleiplatte von Richard Serra an der Wand wird gegen das Zusammensacken durch ihr eigenes Gewicht von der vor sie gelehnten Platte aus gleichem Material in aufrechter Position gehalten. Diese Stütze aber kann ihre Kraft nur deshalb auf die größere Platte ausüben, weil sie selbst schon durch ihr Eigengewicht halb zusammengesunken ist. Das Aufrichten gegen die Gesetze der Schwerkraft geschieht gleichzeitig mit deren Hilfe: Die Konfrontation Serras mit der Kreuzabnahme von Giulio Licinio ist eine ästhetische, die aus der formalen Analyse der autonomen Strukturen gleichsam zu einer „ikonografischen“ Gegenüberstellung wird.

sammen gesehen werden. Die lange andauernde Kanalisierung und Bindung kultureller Energien an christliche Vorstellungswelten wie Kreuz, Madonna, Märtyrer hat sich in der bildlich analogen Thematisierung in der Moderne und Gegenwartskunst gelöst. Inwieweit wurde diese von der Geschichte imprägniert? Bedeutet deren Lösung auch eine Entfesselung? Welche kulturellen Bindungsenergien sind wiederum zeitgenössischen Symbolformen zuzutrauen? Sind darin bis dato „uneingeholte Formen von Religion“ zu finden?

Christliche Bilder haben in der öffentlichen kulturellen Wertschätzung fast ausschließlich den Status der Musealität. Wie ist das Verhältnis von Gegenwart zur Musealisierung auszuloten? Welche stille Leuchtkraft haben „die Werke der Vergangenheit“ (*Ph. Jacottet*) noch immer für Gegenwartskunst?²⁴

Der Blick auf analoge, von der Bildwelt des Christentums gespeiste und in der Moderne autonom bearbeitete Bildkonzepte ruft die Bearbeitung von deren vermeintlicher oder unterstellter Analogie heraus, nicht nur inhaltlich, sondern auch formal: Das Bildliche zu bearbeiten ist wissenschaftsorganisatorisch herkömmlich der Kunstwissenschaft zugeteilt. Welche Lehren kann die Theologie aus der Bearbeitung des Bildlichen für ihre eigenen Imaginationen ziehen? Welche Lehre auch für die Ausbildung ihrer Ikonografie, die durch die Schule der Autonomie geprüft ist? Was kann sie umgekehrt dazu beitragen? Theoretische Entwürfe (*Reinhard Hoeps*)²⁵, Museumskonzepte von Gegenüberstellungen von christlich-musealer und autonom-moderner/zeitgenössischer Kunst oder Laborversuche von Ausstellungen, ein zeitgenössisch vielfach bearbeitetes Thema (etwa: der Gravitation) mit maßgeblichen Bildfindungen vergleichbarer Bildkonzepte aus dem christlichen Bilderkosmos (wie der Überwindung der Schwerkraft) zu konfrontieren, eröffnen solche Perspektiven.²⁶ Welche ästhetischen und welche theologischen Erkenntnisgewinne ergeben sich aus der gegenseitigen Aufladung? Die spezifischen „Sprachvermögen“ der einzelnen Werke bedürfen der genauen Bildanalyse, die dem Verfahren der Kunstwissenschaft entstammt. Sind aus ihnen auch neue Sprachvermögen für die Religion zu entwickeln? Kann, zugespitzt formuliert, aus dem herkömmlichen Prozess „Malerei aus Religion“ mit einer sauber geklärten Methodik umgekehrt „Religion aus Malerei“²⁷ – destilliert werden?

Hat sich einst Autonomie aus Ikonografie herausgelöst, ist Ikonografie zwar nicht ungebrochen zurückgekehrt, aber aus Autonomie auf einer anderen Ebene wieder möglich geworden. Wer nimmt die Herausforderung an, die sich dabei ergeben?

Klarerweise stehen am Beginn des Jahrhunderts Fragen. Die Fragestellungen über die Strittigkeit des Bildes haben sich in der Moderne vor allem an der Autonomie abgearbeitet. Mehr noch als deren strenger Imperativ ist in der Kunst noch das Unterlaufen wirksam: Ihr gilt das letzte Wort.

Anmerkungen

- 1 Der Artikel ist eine leicht veränderte und gekürzte Fassung, der für das „Handbuch der Bildtheologie“, hg. von Reinhard Hoeps, Paderborn 2006 (im Druck), als „Bestreiten, aber unterlaufen. Konkrete Zugänge zur Strittigkeit des Bildes am Anfang des 21. Jahrhunderts“ entstanden ist und dort erscheint.
- 2 Peter Strasser: *Journal der letzten Dinge*, Frankfurt/M. 1998, 51.
- 3 Als Würdigung der bahnbrechenden Ausstellungen von Wieland Schmied vgl. den Artikel von Alex Stock in diesem Heft.
- 4 Als Zusammenfassung der Ausstellungen der letzten 20 Jahre des 20. Jahrhunderts aus dieser Frageperspektive: Friedhelm Mennekes: *Zwischen Zweifel und Entzücken – Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert*, in: *Stimmen der Zeit* 124 (1999), 630-642.
- 5 Vgl. paradigmatisch: Friedhelm Mennekes: *Neue Kunst in alter Kirche*, in: Ders., *Profane und sakrale Kunst*, Statement Reihe S. 37; Regensburg 2003, 31-45. Vgl. auch *Kunst und Kirche* 3/2005, 172-177; Johannes Rauchenberger/Alois Kölbl: LOCUS ISTE. *Raum und Rührung*.
- 6 Vgl. Paolo Bianchi: *Subversion der Selbstbestimmung*, in: *Kunstforum International* 134 (1996), 56-75, 58. Vgl. die Schlussfolgerungen des „Experiments Autonomie“ von Andreas Mertin in diesem Heft.
- 7 Christian Boltanski: *licht mesz. Ein Gespräch*, in: Friedhelm Mennekes: *Begeisterung und Zweifel. Profane und sakrale Kunst*, 46-55, 55.
- 8 Vgl. Friedhelm Mennekes: *Neue Kunst in alter Kirche*, in: Ders., *Profane und sakrale Kunst*, 31-45, 33.
- 9 Vgl. Friedhelm Mennekes: *Edoardo Chillida: Kreuz und Raum*, Chorus, München 2001. Der Altar von E. Chillida musste aufgrund der Kollision mit liturgischen Vorschriften 2004 als Altar entfernt werden und in das Seitenschiff versetzt.
- 10 Der Titel der 49. Biennale von Venedig 2001.
- 11 Der Titel der 46. Biennale von Venedig 1995.
- 12 Mark Wallinger: *Britischer Pavillon (2001)*, Kamera Skura – Kunst Fu: Tschechischer und Slowakischer Pavillon (2003).
- 13 Catherine Grenier: *L'art contemporain est-il chrétien?*, Nîmes 2003. Vgl. dazu Hartwig Bischof in *Kunst und Kirche* 2/2005.
- 14 Vgl. in *Kunst und Kirche* 2/2004, 71-77: „A Void that looks Back at You“: Paul Pfeiffer im Gespräch mit Alois Kölbl und Johannes Rauchenberger.
- 15 Abigail O'Brien: *Die sieben Sakramente und der ritualisierte Alltag/The Seven Sacraments and Ritualized Daily Life*. Hg. von Stephanie Rosenthal. Mit Essays von Friedhelm Mennekes, haus der kunst / München, 2004. Dazu die Besprechung von Alois Kölbl in *Kunst und Kirche* 1/2004, 44-45.
- 16 Vgl. *Kunst und Kirche* 2/2002, 102-105: „Präzise Mehrdeutigkeiten, um die Frage offen zu halten ...“ Ein Gespräch mit Muntean/Rosenblum.
- 17 Vgl. *Kunst und Kirche* 1/2003, 28-32: „The Darkness within the Body. A Space full of Potential.“ Antony Gormley im Gespräch mit Alois Kölbl und Johannes Rauchenberger.
- 18 Gemeint sind z. B. die Arbeiten: „Nantes Tryptich“, 1992; „The Greeting“ (1995); „Going Forth by Day“, 2001; „The Passions“ (2002); „Emergence“, 2002.
- 19 Artur Zmijewski: *Tauber Bach*. Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig 2003.
- 20 *Kunst und Kirche* 2/2002, 97-101: „Im Anfang war das Wort ...“ Mark Wallinger im Gespräch mit Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl.
- 21 Vgl. Rainer Metzger: *Idea in Zeiten von Ikea*, in: Manfred Erjautz: *parallel*, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen und museum der moderne salzburg 2005, 11-27.
- 22 Vgl. *Kunst und Kirche* 2/2002, 89-91: Friedrich Meschede: *Pathos und Spiel: Von Menschen – Für Menschen*.
- 23 Christoph Geissmar-Brandi, Eleonora 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.
- 24 Als leitende Frageperspektive der Werkauswahl in: *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, hg. von Matthias Flügge und Friedrich Meschede im Auftrag der Guardini-Stiftung und der Stiftung St. Matthäus (Ausstellung zum 1. Ökumenischen Kirchentag in Berlin 2003), Ostfildern/Ruit 2003.
- 25 Reinhard Hoeps: *Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes – Skulptur aus theologischer Perspektive*, Paderborn 1999.
- 26 Vgl. *Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft*, hg. von Reinhard Hoeps/Alois Kölbl/Eleonora Louis/Johannes Rauchenberger (Ausstellungsbuch zur gleichnamigen Ausstellung bei „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“), München 2003; www.minoritenkulturgraz.at/himmelschwer. Vgl. dazu das Themenheft von *Kunst und Kirche* 1/2003.
- 27 *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, hg. von Reinhard Hoeps Paderborn 2005. Vgl. dazu die exemplarische Durchführung in: *Arnulf Rainer. Auslöschung und Inkarnation*, hg. von Reinhard Hoeps für die Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie der Katholischen Theologischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, Paderborn 2004.