

Was interessiert Gegenwartskunst an der Bildwelt des Christentums?

In: *Wiederkehr der Religion in der Kunst?*; IKaZ *Communio*, 35. Jg. September-Oktober 2006, S. 492-510.

Johannes Rauchenberger, Graz

I. Von der Flöte am Marktplatz

Es wäre kühn, das Lied von einer Wiederkehr der Religion in der Kunst anzustimmen: Es bildete eine grobe Dissonanz im mühsam anerkannten Feld der Autonomie, wie es gleichzeitig auch voraussetzte, dass sich die Religion aus der Kunst längst zurückgezogen hätte. Im Spiel der Weltwahrnehmungen und -deutungen ist allerdings eines ziemlich unbestreitbar: Dass sich die moderne christliche Theologie, zumindest so wie sie sich im Lehrbetrieb darbietet, von der jeweils zeitgenössischen Kunst bis auf wenige bekannte Ausnahmen absentiert hat. Manche fachkundige Diagnosen gehen denn sogar so weit, dass sie – die Theologie – mit dieser Vernachlässigung einer „ästhetischen Vernunft“¹ gar „die Moderne nur halb rezipiert“² habe. Neutral formuliert: Sie hat das Terrain der Kunst, aus welchen Motiven auch immer, *anderen* überlassen. Das ist an sich noch nicht verwerflich, wenn es anderswo besser verwaltet ist. Problematisch aber ist es dann, wenn Perspektiven, Tiefensichten und -klänge in der ästhetischen Aneignung und Bearbeitung von Welt, die eben in der Kunst durch ihre formale Gestaltung und Durchdringung unbestreitbar am konzentriertesten zum Ausdruck kommt, verloren gehen oder nicht mehr zu Gehör gebracht werden. Ohne Zweifel ist auch die Agora der Künste vielsprachig und mitunter schwer versteh- oder vermittelbar. Ohne Zweifel gab es nicht nur Vermittlungsprobleme, sondern auch grobe Hierarchiegefälle im jeweils eigenen Selbstverständnis dem jeweils anderen gegenüber. Zumindest letzteres ist in den letzten Jahren deutlich abgeebbt, so dass man heute eine allfällige Bestreitung religiöser Dimensionen in zeitgenössischer Kunst, bis in die 80er-, 90er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts durchaus geübtes „Ondit“ im zeitgenössischen Kunstdiskurs, mittlerweile selten findet. Auch in der Theologie ist nunmehr im Allgemeinen eine große Offenheit für ästhetische und künstlerische Fragestellungen zu finden, doch Offenheit allein verspricht noch keine Sprachfähigkeit. Diese wäre nachdrücklich zu fördern. Dabei ist in der Kunst grundsätzlich wieder alles möglich und darstellbar, was vor einigen Jahren noch undenkbar gewesen wäre. In dieses späte „anything goes“ darf sich nun auch die

¹ Vgl. Gerhard Larcher, *Vom Hörer des Wortes als „homo aestheticus“*. Thesen zu einem vernachlässigten Thema heutiger Fundamentaltheologie, in: Gerhard Larcher / Klaus Müller / Thomas Pröpper (Hgg.), *Hoffnung, die Gründe nennt. Zu Hansjürgen Verweyens Projekt einer erstphilosophischen Glaubensverantwortung*, Regensburg: Pustet 1996, 99-111, 99.

² Ebd., 100.

in der Kunst thematisierte Bildwelt der Religion einfügen. Ob sich letztere nach doch so lang anhaltendem Bann und Ausschluss darüber freuen soll, soll vorerst noch offen bleiben. Ein neues Interesse an Religion in der künstlerischen und kuratorischen Bearbeitung dokumentieren umfangreiche Ausstellungen³, die explizit das Thema benennen, aber auch Kunstereignisse wie Biennalen⁴, europäische Kulturhauptstädte, die „Religion als Kulturfaktor“ aufgenommen haben⁵, oder einfach Ausstellungen im so genannten Kunstbetrieb.⁶ Idealtypisch sehe ich die genannten Perspektiven in der Ausstellungspolitik der letzten Jahre vor allem in drei Richtungen sich bewegen: Einmal in der Thematisierung des Konfliktpotentials, das sich aus der Bilderfrage der Religionen ergibt⁷, zum anderen in der Thematisierung eines weit gefassten Spiritualitätsbegriffs, der auch auf die Kunst beziehbar wäre⁸, und schließlich in der expliziten Aufnahme, Bestreitung und Transformation tradierter religiöser Bildwelten.⁹

Am Tor einer gemeinsamen Allianz gegen den Strich der Zeit

Eine ideale Kommunikationssituation in der Rezeption von Kunst setzt das Bekenntnis zu einer völligen Autonomie der Gestaltung, der Formensprache und der Bedeutung voraus – auch und gerade dann, wenn man ein Interesse für religiöse Dimensionen in der Gegenwartskunst anmeldet. Denn dort, wo künstlerische Verdichtungen *mit religiösen*

³ 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, wiederabgedruckt als „*Das Geistige in der Kunst*“, in: Ders., *Profane und Sakrale Kunst*, Statement Reihe S. 37; Regensburg 2003, 211–232.

⁴ Vgl. auf den Biennalen von Venedig die Ausstellungen von: Mark Wallinger: *Britischer Pavillon* (2001), Maurizio Cattelan, „*La Nona Ora*“ (2001); Kamera Skura – *Kunst Fu: Tschechischer und Slowakischer Pavillon* (2003).

⁵ Vgl. *Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft*, hg. von Reinhard Hoeps / Alois Kölbl / Eleonora Louis / Johannes Rauchenberger (Ausstellungsbuch zur gleichnamigen Ausstellung bei „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“), Wilhelm Fink: München 2003 (<http://www.minoritenkulturgraz.at/himmelschwer>).

⁶ *100 Artists See God*, Catalogue by John Baldessari & Meg Cranston, San Francisco 2004/05 (Wanderausstellung 2004–2006); *Gott sehen. Das Überirdische als Thema der zeitgenössischen Kunst*, Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen, 2005/06; *Gott sehen. Risiken und Chancen religiöser Bilder*, Kunsthalle Wilhelmshaven 2005/06. *Choosing my Religion*, Kunstmuseum Thun, 2006; CORPUS CHRISTI. *Das Christusbild in der Fotografie von 1850–2000*, hg. von Nissan Perrez, Edition Braus, Deichtorhallen Hamburg, 2003 und Kunsthalle Krems 2006.

⁷ Bereits vier Jahre vor dem sog. „Karikaturenstreit“ 2005/06 vgl.: *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; *Die zehn Gebote*, hg. von Klaus Biesenbach für das Deutsche Hygiene Museum Dresden, Ostfildern-Ruit 2004.

⁸ Wieland Schmied (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; Ders., (Hg.) *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Cantz: Ostfildern-Ruit 1990.

⁹ *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, hg. von Matthias Flüge und Friedrich Meschede im Auftrag der Guardini-Stiftung und der Stiftung St. Matthäus (Ausstellung zum 1. Ökumenischen Kirchentag in Berlin 2003), Hatje-Cantz: Ostfildern-Ruit 2003.

Fragestellungen augenfällig gelingen, sind es meist völlige Neuschöpfungen im Binnensystem des jeweiligen Künstlers oder der Künstlerin. Anleihen aus dem christlichen Bilderfundus spielen dabei nahezu keine Rolle. Die Themen, die dabei interessieren, kreisen um Tod, Geburt, Zeitlichkeit, Schuld, Gnade, Zerbrechlichkeit von Leben, Schönheit, Stille, Verlangsamung. Sie sind dort angesiedelt, wo auch die Kirche in ihren offiziellen Stellungnahmen zu einer allgemein gehaltenen Kunst der Gegenwart ihre größtmögliche Allianz mit der Kunst sieht: „Die Kirche braucht die Kunst nicht vor allem, um ihr Aufträge anzuvertrauen und so ihren Dienst zu erbitten, sondern um mehr und Tieferes über die ‚Conditio humana‘, über Glanz und Elend des Menschen zu erfahren. Sie braucht die Kunst, um besser zu wissen, was im Menschen ist.“¹⁰

Die allgemeine anthropologische Entdeckungsleistung der Kunst, die ästhetische Verdichtung der Weltwahrnehmung gehört zu den Basisgeschäften für eine zeitgenössische fundamentaltheologische Begründungsleistung über die Sinnhaftigkeit des Redens und der Vorstellung von Gott.¹¹ Die extreme Diversivität der modernen und zeitgenössischen Kunst erfordert freilich eine unverzichtbare Einzelanalyse, die Kenntnis von Werk- und Künstlerbiografie, um Kunstwerke sprachfähig zu machen für einen von den Vorzeichen der Autonomie geleiteten Dialog mit anderen Erkenntnis- und Wissenssystemen, wie sie etwa auch die Theologie darstellt. Dabei ist der Erkenntnisweg nicht notwendigerweise eine Einbahnstraße (wie etwa von der Kunst zur Theologie), wiewohl die Gegenrichtung der Dialogfähigkeit und Interpretation viel zu selten befahren wird. Themen solcher Art in der Kunst, die das umfassende Humanum betreffen, sind in existentiellen oder ästhetischen Kategorien beschreibbar und sind damit, wenn auch sich permanent verändernd, in einer gewissen Weise zeitlos oder immer wiederkehrend. Sie bedürfen im Kunstdiskurs wenigstens einer philosophischen Interpretation. Keinesfalls aber kann man behaupten, dass eine theologisch orientierte Annäherung an Kunst mit einem Bann belegt wäre oder dass sich Kunsthallen oder Galerien in den letzten Jahren Kunstwerken unter den Vorzeichen der Religion nicht angenommen hätten. Angesichts der schmalen Öffentlichkeit, die Kunst und Religion im vielfältigen Stimmengewirr der Gegenwart mitunter haben, ist eine Allianzsituation gegen eine banalisierende Weltwahrnehmung nur allzu willkommen.

¹⁰ Papst Johannes Paul II.: *Rede an Wissenschaftler, Künstler und Publizisten* am 12. 9. 1983 in der Wiener Hofburg. Vgl. die ähnliche Formulierung in GS 62.

¹¹ Vgl. dazu: Gerhard Larcher: *Annäherungsversuche von Kunst und Glaube. Ein fundamentaltheologisches Skizzenbuch*, Theologie – Kultur – Ästhetik – Grazer fundamentaltheologische Schriftenreihe, Bd. 2, Wien 2006. Zur kritischen Würdigung dieses Ansatzes vgl. die Essays von Alex Stock, Jörg Metelmann, Joachim Valentin und Magnus Striet, in: Christian Wessely (Hg.), *Kunst des Glaubens – Glaube der Kunst. Der Blick auf das „unverfügbare Andere“*. FS für Gerhard Larcher zum 60. Geburtstag, Friedrich Pustet: Regensburg 2006.

Im Felde der Infragestellung

Die Rede von der „Wiederkehr der Religion“, aber auch ein neues Interesse an der Fragestellung von Religion in der Kunst darf auch am Anfang des 21. Jahrhunderts nicht über die grundsätzliche Infragestellung hinwegtäuschen: Es ist zumindest eine Fremdheit, die beide „verbindet“. Eine solche Fremdheit ist freilich eine Chance für einen neuen Blick, auch wenn sich beide Bereiche zunächst nur in Extremvereinfachung wahrnehmen. Denn Kunst und Religion stehen in dieser Sichtweise einander grundsätzlich „entgegen“¹². So ist – bevor von einer neu gesehenen möglichen Nähe zwischen Kunst und Religion zu reden ist – schon aus methodischen Gründen an die Entfremdung zwischen diesen beiden Sinnwelten wenigstens zu erinnern.

Die Größe der Themen, denen sich die Religion stellt, bzw. – aus der Sicht des künstlerischen Resultats – vorgibt, sich zu stellen, ist nach wie vor im Modus ironischer Auflehnung bildwürdig. Was sich geändert hat, ist höchstens das Objekt der Bestreitung. Die Thematisierungen von hehren Begriffen wie „Total Sakral“, „Gott“, „Sünde“, „Glaube“, „Tod“, „Amen“, „Liebe“, wie sie etwa unvergleichlich das Kölner Künstlerpaar *Anna und Bernhard Blume*¹³ gestaltet hat, „bezeichnen etwas, das uns jetzt fehlt“¹⁴.

Die Wiederkehr der Religion, wie wir sie in den letzten Jahren vor allem in fundamentalistischem und extremistischem Kleide in einer bedrohlichen Nähe zur Gewalt erleben, steht im reziproken Verhältnis des Rückzugs ihrer Dominanz als sozialer, politischer wie psychischer Machtinstanz in westlichen Gesellschaften. Im Zuge einer umfassenden Säkularisierung sind auch die künstlerischen „Abarbeitungen“ von meist aus der Kindheit stammenden und in ihr aufgesogenen Milieus konfessionsspezifischer Prägung zurückgegangen, die später auch zum kreativitätsstiftenden Potential geworden sind: Künstlerinnen und Künstler einer jüngeren Generation sind zu solch scharfen bildlichen Auseinandersetzungen zum Thema Religionskritik aufgrund mangelnden Leidensdrucks nicht mehr so disponiert oder fähig, wie wir es von der „Vätergeneration“ her kennen. Auch Bewertungen von Blasphemie sind nur in Milieus möglich, wo festgelegte Tabus existieren. Wo diese sich verwischen, ist auch die Lust künstlerischer Tabubrechung im Schwinden

¹² Vgl. *ENTGEGEN. ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst*. Hg. von Gerhard Larcher / Alois Kölbl / Johannes Rauchenberger, Cantz: Ostfildern-Ruit 1997.

¹³ „Total Sakral“: Bernhard Johannes Blume im Gespräch mit Erich Witschke, in: *ENTGEGEN*, 168–169.

Johannes Rauchenberger: *Sie bilden nach Gottes Tod*. Anna + Bernhard Blumes Passionsbilder der anderen Art, in: *Sonntagsblatt für Steiermark*, 4. 4. 2004, 16 (minoritenkulturgraz.at/2004_2/Blume.htm).

¹⁴ „Total Sakral“: Bernhard Johannes Blume im Gespräch mit Erich Witschke, in: *ENTGEGEN*, 168–169.

begriffen bzw. verschwunden – oder aber sie wird selbst als Altpathos der Elterngeneration persifliert.¹⁵

Infragestellung ist aber viel mehr als Gleichgültigkeit. Diese kann bedrohlicher sein. Und sie kann plötzlich, wie es der sogenannte „Karikaturenstreit“ Anfang 2006 in der islamischen Welt deutlich gemacht hat, zu einer plötzlichen Gewaltexplosion führen, wenn vermeintlich nicht existente Tabugrenzen weggewischt sind. Gleichgültigkeit bedeutete auch das Verstummen der stimulierenden Töne, die für eine Kultur notwendig sind – jenseits von Angst durch Radikalismus. Denn es ist eine ganz andere Kunst, im Stimmengewirr der Gleichgültigkeit eine Melodie herauszulesen, die viel schwieriger zu setzen und zu entschlüsseln ist. Nichtsdestotrotz fragen wir deshalb: Inwiefern ist Religion – präziser formuliert: sind Bildwelten des Christentums – für Gegenwartskunst interessant?

II. Von der kulturellen Imprägnierung christlicher Bildwelten

Wenn man – wie es die Geschichte der Kunst oft so deutlich nahe legt – die Bildgeschichte einer Zeit auch als Religionsgeschichte liest, sind zentrale Imaginationen der christlichen Religion auf den Abstellgleisen der Geschichte abgestellt oder sind wenigstens mit dem Status der Musealisierung versehen. Dass sie sich dort befinden, ist keineswegs nur fremdverschuldet. Der Tatbestand hat unterschiedliche Gründe, Zuträger und Verantwortlichkeiten, die hier nicht näher verfolgt werden können. Es wurde deshalb oft das Ende christlicher Kunst diagnostiziert. Angesichts der Überfülle und der geschichtlichen institutionellen Dominanz der christlichen Religion ist eine Emanzipation, wie sie die Geschichte der neuzeitlichen Autonomie darstellt, nur allzu nachvollziehbar. Die buchstäbliche Machtlosigkeit in kulturellen Belangen in der Moderne hat dem Christentum aber nicht nur geschadet – wenn man die aus der einstigen Pracht geborene Hybris der Moderne gegenüber bedenkt.¹⁶ Davor ist diese Religion nun gefeit, die an ihr vollzogene und von ihr rezipierte Bildkritik ist durch das Feuer der Aufklärung gegangen. Fest steht jedenfalls, dass in den letzten Jahren nach Dezennien der Distanz und Bestreitung von einer neuen „Bildwürdigkeit“ von Elementen christlicher Formensprache in der gestaltenden Ebene

¹⁵ Vgl. G.R.A.M., aus der Serie: „Wiener Blut“, Abbildung in: *Plötzlich nicht nur Spiel. Pathos und Emotion in der Gegenwartskunst*, Kunst und Kirche 2/2002, 70–74. Als „Söhnegeneration“ hat diese Künstlergruppe den Tabubruch in der religiösen Ikonografie, wie es die Wiener Aktionisten vor rund 40 Jahren vollzogen haben, als pathetische Gesten in Form von „Paparazzifotos“ einfach nachgestellt und somit entlarvt – sehr zum Protest der mittlerweile in den Künstlerolymp aufgestiegenen früheren Aktionisten.

¹⁶ Vgl. dazu die Aufarbeitung von Alex Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik, Positionen der Moderne*, Paderborn 1995.

in der aktuellen Kunstproduktion auszugehen ist, was vor fünfzehn Jahren noch beinahe undenkbar erschien. Sie befindet sich fast nie auf den Gleisen kirchlicher Bildausstattung, sondern auf den Haupt- und Nebengleisen der aktuellen Kunstszene.

Es geht hier allerdings kein Revival christlicher Ikonografie im klassischen Sinne vorstatten, dazu ist das Betriebssystem Kunst längst viel zu komplex und ausdifferenziert. Vielmehr geraten Elemente christlicher Ikonografie zum Spielball für künstlerische Konzepte – einem spätantiken Steinbruch oder postmodernen Datenpool vergleichbar, der einer untergegangenen oder untergehenden Kultur gedient hat oder einer umzubauenden nützlich ist. Dieser Prozess sollte keinesfalls nur negativ oder kulturpessimistisch gedeutet werden. Eine solche Neubildung wirkt auf dem Rücken ihrer eigenen Geschichte in einer entschiedenen Profanität. Aber auch darin ist sie als kulturelle Gestaltungskraft offen für eine theologische Bearbeitung.

Aus diesem Grunde soll im Folgenden nach einigen exemplarischen Beispielen gesucht werden, die „Identitätsmarker“ der christlichen Bildwelt zur Gestaltung ihrer eigenen künstlerischen Konzepte heranziehen.¹⁷ Was finden Künstlerinnen und Künstler an der Bildwelt des Christentums für die je eigene Gegenwartskunst gestaltungswürdig? Die Frageperspektive halte ich auch deshalb durchaus für aufschlussreich, als kulturelle Imprägnierungen einer Religion zum Vorschein kommen, die von der aktuellen wissenschaftlichen Bearbeitung des Glaubens, wie sie die Theologie darstellt, vielleicht nicht so sehr beachtet werden.

Compassion – (Mit-)Leiden

Den Schmerz der Welt im Schmerz eines Körpers zu binden war die kulturelle Integrationskraft der christlichen Passionsidee, gebündelt im berühmten Passionsvers aus den Klagegedichten des Propheten Jeremias: „Si est Dolor sicut Dolor Meus?“ (Klgl 1,12). Die Andacht solcher Passion erfordert die Geste innerer Devotion. Es geht nicht um das Leiden an sich, sondern um den Konzentrationspunkt des Leidens der Welt überhaupt, der hier zum Beweis am eigenen Körper gefordert wird. Als das zentrale Motiv christlicher Emotionalität drohte das Mit-Leiden immer wieder ins Depot der religionsbeschwerlichen Belastungen zu gelangen. Das Christentum als die etikettierte und nach Nietzsche allzu oft verspottete Religion des Leidens hat deshalb mitunter versucht, sich eine andere *Corporate Identity* zu verpassen. Zwar hat sich die Politische Theologie angesichts der unendlichen Armut dieser

¹⁷ Vgl. dazu: Johannes Rauchenberger, Bestreiten, aber unterlaufen. Zum Kreativitätspotential christlicher Bildwelten in der Kunst des 21. Jahrhunderts, in: Reinhard Hoeps (Hg.), Handbuch der Bildtheologie, Schöningh: Paderborn 2006, im Druck.

Welt dieses Motiv wieder zu eigen gemacht, aber längst jenseits jener innerer Devotion, die die Geste des kulturell so bestimmenden Andachtsbildes einst erfordert hatte. Mit diesem Gestus geht der aus Bosnien stammende und in Zagreb lebende Künstler *Zlatko Kopljar* in seiner neunten Performance *K 9*, die er „Compassion K 9“ und „Compassion K 9+“ nennt, an die kulturelle Öffentlichkeit, indem er seinen eigenen Körper, immer in der selben knienden Haltung in schwarzem Anzug vor den Tempeln der politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Macht New Yorks mappt: Wall-Street, Guggenheim-Museum, Times Square...¹⁸



Zlatko Kopljar, *K9 COMPASSION*. UV Prints auf Synthetic-Folie, 180x220 cm, Video Loop (10'), 2004. Foto: Christian Nguyen

New York als „die Stadt der Städte dieser Epoche, (nicht Athen, nicht Alexandria, nicht Rom, sondern New York. Die Stadt als Zentrum der zeitgenössischen Kunst, des Ausdrucks der Vormachtstellung des globalen Neoliberalismus, die Stadt als Quelle kultureller, politischer und zivilisatorischer Hegemonie“¹⁹. In Dreiviertel-Rückenansicht sehen wir den Künstler als Performer in belebten Straßen, an einer Kreuzung, am Gehsteig, vor Fassaden berühmter

¹⁸ Abb. in: Zlatko Kopljar: *Mapiranje Tijela/Tijelom. Mapping of the Body/with the Body*, ed. by Miško Šuvaković, Meandar: Zagreb 2005, 98-117.

¹⁹ Ebd., 113.

Gebäude knien, in einer in sich versunkenen Haltung und Andacht. Ob er meditiert, ob er anbetet, um Gnade ersucht, ob er in einer zynischen Haltung anklagt – es ist nicht entschieden. Die Präsenz eines erbarmungslosen Gegenübers, das sich im symbolischen Zentrum einer globalisierten Wirtschaft, Macht, Kultur und Politik bündelt, ruft die Geste der knienden Andacht dieses performenden Körpers hervor.

Kopljars Arbeiten entstanden bereits seit den 90-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in einer paradoxen Konfrontation zwischen der damaligen Mikro- und Makropolitik, zwischen individuellen Verlusterlebnissen während des Balkankrieges (sein Vater wurde Opfer eines Bombenangriffs) und dem Versuch der Einbindung in größere Bewältigungszusammenhänge. Das Verständnis des Körpers – seines eigenen Körpers – als Paradigma für ein zeitgenössisches Körperverständnis sucht im Prozess des performativen Mappens eine Neubildung im Verständnis der Gegenwart. Es ist die Konfrontation zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Aggressivität und Meditation, zwischen Politik und Religion. Christentum wird dabei dem Materialismus entgegengesetzt, die Erfahrung des Neoliberalismus jener der postkommunistischen Zeit, die Schere zwischen lokal und global geöffnet – all dies erfährt in diesen Bildern des Kniens vor den Tempeln der Gegenwart eine künstlerische Synthese und Neubildung.

Die Geste einer Religion wie des Christentums ist, so lehrt es die Kunst, weniger die Geste der Masse, sondern der individuellen Gebärden. Sie sind es, die interessant sind, um bearbeitet zu werden. Die Geste der Devotion im Sinne von Rückzug und Innerlichkeit ist die eine, jene von Expression und emotionalem Ausbruch die andere. Diesen Gebärden hat man einst die Bezeichnung „Pathosformeln“ (Aby Warburg) gegeben. Diese hat die christliche Bildgeschichte im Besonderen ausgeprägt; sie sind uns vor allem seit der Spätrenaissance und seit dem Barock als kulturprägende Substanz vertraut. Christliche Gebärden haben – so gesehen – einen Wiedererkennungswert, auch wenn vordergründig anderes dargestellt ist. Einer der bekanntesten Fotokünstler der ehemaligen Sowjetunion, *Boris Mikhailov*, hat in seiner Serie CASE HISTORY Obdachlose, Verstoßene und Arbeitslose, Kranke körperlicher und psychischer Natur aus seiner ukrainischen Heimatstadt Charkov fotografiert, jene, die ausgegrenzt sind von der wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung. Die Bilder, in der Tradition von tableaux vivants, versetzen in Szenen, wie sie vornehmlich die christliche Ikonografie im Kontext religiöser Erzählungen im Motiv der Kreuzabnahme, in

Beweinungsszenen und in der Darstellung von Trauernden vorbringt.²⁰ Solche Assoziationen sind zwar nicht die Antwort auf die Darstellungsform, aber senken sich nieder oder drängen sich auf.



Boris Mikhailov, CASE HISTORY, Fotos, unterschiedliche Formate, 1999. Courtesy The Artist

Der Inhalt der Darstellungen basiert auf keiner Heilsgeschichte, im Gegenteil: Die Fotografien offenbaren die Abwesenheit jeglicher Überhöhung durch Geschichte und Geschichten, das Dargestellte wird sogar zum „Fall Geschichte“, wie der Titel suggeriert: „Si est Dolor...“ – den Passionsvers von einst reden stumm die Protagonisten dieser Bilder. Das Leiden dieser Menschen ist buchstäblich hoffnungslos; die Folie der Rückerinnerung durch aus der christlichen Bildwelt konnotierten Gesten ist nicht einmal Anklage der Ohnmacht angesichts dieser Existenzen, höchstens ein blasser Schimmer einer in der Hoffnungslosigkeit geborenen Weltdeutung – aber mit dem seltsamen Glanz einer Haltung, die man mit „Würde“ umschreiben kann.

²⁰ Vgl. Friedrich Meschede: *Pathos und Spiel – Case History (Boris Mikhailov)*, in: Plötzlich nicht nur Spiel. Pathos und Emotion in der aktuellen Kunst. Kunst und Kirche 2/2002, 89–91.

Sinnlosigkeit und Sinnenfülle. Jugendkultur, Naherwartung und Martyrium

Ob Widerschein, Antithese oder Zitat: Die aus der christlichen Bildwelt kulturell imprägnierten Gesten haben keineswegs alle das Schicksal der Musealisierung erlitten, sondern dienen auch als Folien einer Kunstauffassung, die zeitdiagnostisch arbeitet. Mit dem Anspruch eines „postreligiösen Menschen“²¹ – „für uns steht Religion zur Weltdeutung nicht zur Verfügung“²² – verwendet das in Wien und London lebende Künstlerpaar *Muntean/Rosenblum* (* 1962) Pathosformeln der abendländischen, vor allem christlichen Kunstgeschichte, durchforstet sie nach pathetischen Gesten und Haltungen und sampelt sie mit Bild- und Kompositionselementen der Werbeästhetik wie auch der House- und Popszene zu berührenden Ikonen zeitgenössischer Jugendkultur. In der religiösen Ikonographie Gefundenes als Remix mit den Gesten der von Sturm- und Drangzeiten gezeichneten Psychen Heranwachsender, vom Leben noch nicht erreichter und geprüfter Körper werden für ihre Suche nach zeitgenössischen Formen des Pathos perfekt eingesetzt. So entstehen „polyphone“ Bildstrukturen, die die Darstellung von Pathos und Emotion subtil be- und hinterfragen. Wir finden Gesichter und Körper, auf denen Wundmale geschminkt sind, jugendliche Körper, die ihre Arme hoch strecken und ihre Münder öffnen wie auf barocken Altarbildern. Die meist mit Kapuzenjacken bekleideten Teens sind unermesslich im Anspruch, hoch an Idealen, unausgereift in Strategien.

²¹ „Präzise Mehrdeutigkeiten, um die Frage offen zu halten ...“: Ein Gespräch mit Muntean / Rosenblum, in: Plötzlich nicht nur Spiel. Pathos und Emotion in der aktuellen Kunst. Kunst und Kirche 2/2002, 102–105, 102.

²² Ebd.



Muntean/Rosenblum, *Untitled (We've been led...)*, Painting, 2004, 220 x 260 cm

Courtesy Georg Kargl, Vienna

Ihre lebensphilosophischen Weisheiten sind als Bildunterschriften oder Filmhintermalungen meist aus dem Internet und aus Modegazetten entnommen. Ihre Benennbarkeit erhebt den Anspruch der Globalisierung, sie sind alle im Englischen, der Lingua Franca gegenwärtiger Jugendkultur, verfasst. Sie sind nicht selten religiöser Sprache, vornehmlich in fundamentalistischer Vereinfachung, entlehnt. Die pathetischen Gesten dienen dazu, das Scheitern und die Sinnlosigkeit des Daseins auf die Spitze zu treiben und gleichzeitig dort in der Schwebelage zu halten. Die Konnotationen mit Bildfiguren der Vergangenheit stehen in hartem Kontrast zur Alltagswirklichkeit von Jugendlichen, ob es eine KFZ-Werkstätte, ein Autobahnparkplatz, eine Wiese, auf der man liegt, oder ganz einfach die übliche Jugendzimmerästhetik ist. Im Video „Not To Be/Not To Be at All“ (2003) etwa heben sich vom Hintergrund einer Autowerkstätte die Standbilder von KFZ-Mechanikern im Vordergrund ab.



Muntean / Rosenblum, "Not To Be. Not To Be At All" (Videostills), 16:9, Audio, Pal, Loop, 2003, Courtesy Georg Kargl, Vienna

Die pathetischen Gesten dieser Mechaniker, die zu Standbildern gefroren sind, stammen unverkennbar aus der christlichen Bildgeschichte. Zu den getragenen Klängen religiöser Musik und zu einer Stimme, die Sentenzen jugendlicher Lebensschwere als unendliche Leere inszeniert, treten die Schauspieler im Vordergrund nach und nach ins Bild, während in der Auto-Werkstätte die Reparaturen erledigt werden. Durch das langsame Rotieren der Kamera gerät alles in Schwebelage: Es wird das Gefühl vermeintlicher Sinnlosigkeit („Not to be. Not to be at all“) im Leben dieser jungen Menschen evoziert; unklar bleibt, ob es sich um KFZ-Mechaniker oder Schauspieler handelt – ein Schweben zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Am Ende des Loops wird unverkennbar an das Weihnachtsbild erinnert. „Maria“ hält ihre Arme offen und blickt erwartungsvoll nach oben, ein Mann („Josef“) hält den LötKolben als verfremdete Kerze in eine Mitte, die leer ist, ein anderer („Hirte“/ „König“) weist just darauf hin. Aber kein Kind ist da, niemand, den man anbeten kann. Die Gesten und Sprüche der jugendlichen Akteure halten der Lebenswirklichkeit nicht stand. In früheren Werkphasen des Künstlerduos sind es nicht nur Fotografien und Tafelbilder, sondern auch Live-Performances, die zu Tableaux-Vivants-Szenen gefrieren: In der

Installation „Why Die?“ sitzen während der Vernissage Jugendliche mit weißer



Muntean / Rosenblum, Untitled, 1998, 120x100 cm, C-Print, Courtesy Georg Kargl, Vienna. Rechtes Bild: WHY DIE? Living Sculpture, Installationsansicht, Minoriten-Galerien im Priesterseminar, Graz, 1999, Foto: Johannes Rauchenberger

Kapuzenjacke und bagettiertem Gesicht auf einem in die Überdimensionalität aufgeblähten Playmobil-Berg, der in seiner Form auch an Bergformationen in Giottofresken erinnert, und erwarten das Ende. „Why Die?“ erinnert an eine Sekte, die in fundamentalistischer Blindheit in den 70-er Jahren in Amerika Massenselbstmord beging und fragt nach der Sinnlosigkeit des Sterbens angesichts fundamentalistisch-religiöser Blindheit. „Why Die?“ thematisiert aber auch Sinn, Sinnlosigkeit und Sinnfindung an der Fragilität des Jugendalters. Wer das Leben hinterfragt, hat folglich auch das Sterben zu hinterfragen, um damit vielleicht wieder beim Leben anzukommen. Die Erinnerung aus der religiösen Bildwelt ist eine kulturelle Resterinnerung einer anderen Welt, die nur dazu verwendet wird, die Sehnsucht, die nicht stillbar ist, zu benennen. Mit den Bild-Folien der Vergangenheit wird intendiert, mit „präzisen Mehrdeutigkeiten [...] die Frage offen zu halten“²³.

Das eigene Leben einem übergeordneten Prinzip radikal unterzuordnen gehört zu den kaum nachvollziehbaren Rätseln religiöser Existenz, mit der derzeit die westliche Zivilisation zunehmend in Schach gehalten wird. Der Lohn solchen Sterbens, die Unsterblichkeit, hängt

²³ Ebd.

an der Idee des Martyriums. Zwar besteht ein erheblicher Unterschied, ob man nur sein eigenes Leben für eine höhere Wahrheit opfert oder unzählige Schuldlose mit in den Tod reißt: Aber die Idee des Martyriums verbindet die großen Religionen, die ein Jenseits verheißen. Wie sie sich dabei zur Gewalt verhalten, ist schließlich gegenwärtig so bedrängend wie kaum zuvor. Gegenwärtig wird Martyrium medial nur am Islam diskutiert. Aber für die traditionsstiftenden Erzählungen des Christentums ist es nicht minder konstitutiv.

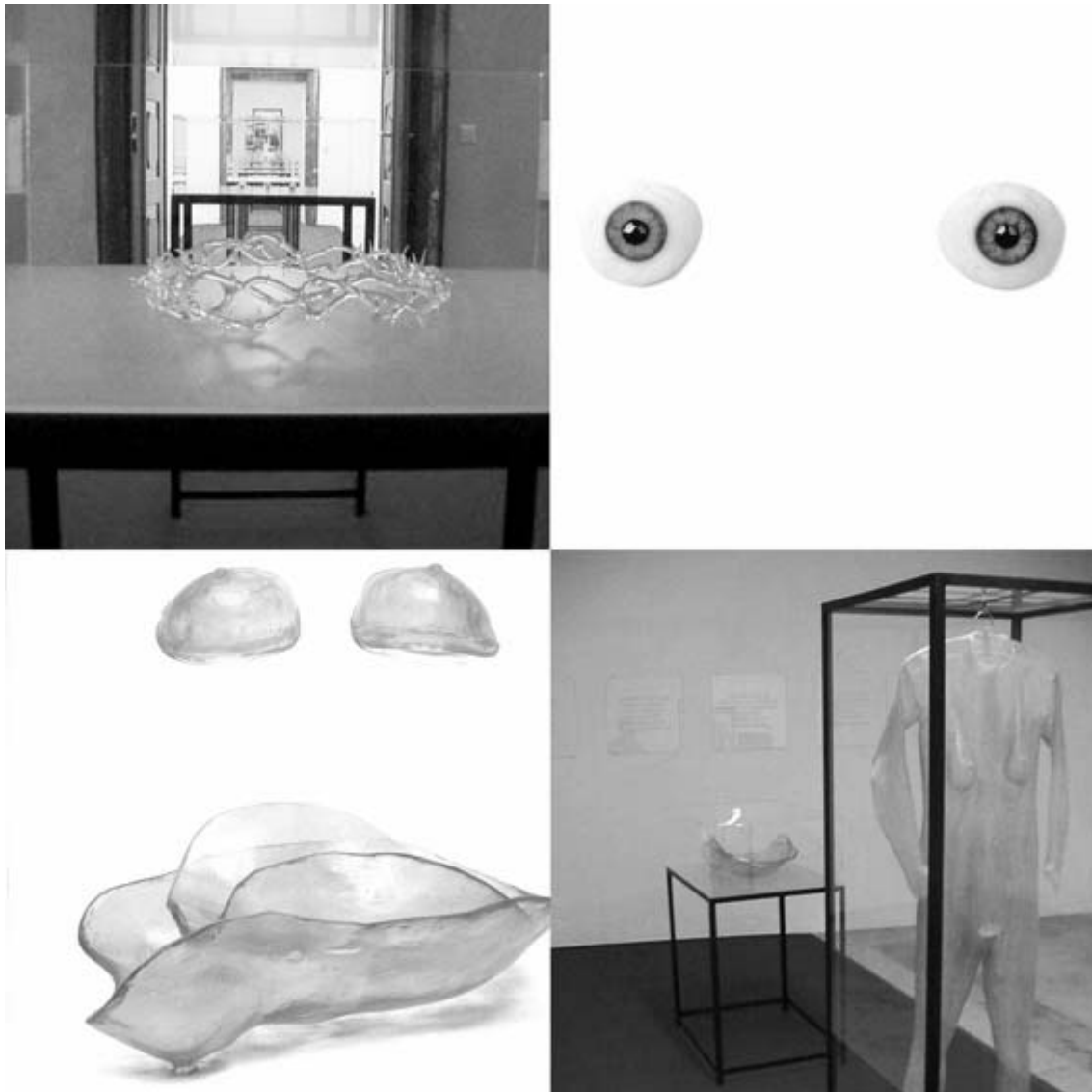
Die Kölner Multi-Media Künstlerin *Claudia Schink* (*1960) hat in Form von Ausstellungen und Büchern in ihrem mehrjährigen Projekt „Das Abendland“ vier gestaltende Grundprinzipien des Abendlandes festzumachen versucht: „Die Naturwissenschaft“ – „Die Entstehung der Malerei“ – „Die Alchemie“ – „Das Christentum“. Im letzten Part, dem „Christentum“, sind es vor allem Märtyrerinnen, Marterwerkzeuge und eine an liturgische Sprache angelehnte poetische Ambivalenz von Zärtlichkeit und Grausamkeit, die die bestimmende Religion des Abendlandes künstlerisch festhalten. Die Ausstellungen des Projektes „Das Christentum“ tragen jeweils lateinische Titel.²⁴ „Das Erbe des Christentums“, so die Künstlerin, „stellt in ganz besonderer Weise ein kollektives Unterbewusstsein unserer Gesellschaft dar, das die Handlungsweisen der Menschen unbewusst mitbestimmt. Dabei gilt eine besondere Beachtung der Herabwürdigung des Fleisches und der Frau. Viele der Entwürfe und Objekte beziehen sich daher auf die Stigmatisierung des Körpers als eines Herdes des Übels, welcher durch Leid und Schmerz niedergehalten werden muss. Die Vorherrschaft des Geistes über den Körper findet in der Tradition des Christentums eine besonders starke Ausprägung.“²⁵

So zeigt die Künstlerin zum einen Marterwerkzeuge, die auf Elemente christlicher Ikonografie der „Herrenpassion“ Bezug nehmen: mundgeblasene Glasobjekte wie Nägel, ein Stück Holz und eine Dornenkrone. Benannt sind diese Objekte nach traditionsbildenden Städten der Christenheit: „Rom“, „Cöln“, „Avignon“, „Cluny“, „Constantinopel“, ausgestellt als kostbare Pretiosen in Glasvitrinen. Die Durchsichtigkeit des Glases zeigt geistige Überhöhung an, jenseits der Brutalität der Realität, in der sie Wirklichkeit waren. Diesen mundgeblasenen Objekten der Passion sind jene Beweisstücke des Martyriums von Frauen beigelegt, die in derselben Transluzität auch die „corpora relicta“ von Märtyrerinnen wie der Hl. Margareta, der Hl. Perpetua und Felicitas, der Hl. Agathe, der Hl. Thekla, der Hl. Lucia

²⁴ „Visio Beatifica“ (1999, Köln, Trinitatiskirche), *De Civitate Dei* (2000, Stuttgart, Ev. Hospitalkirche), „Soliloquia“ (2001, Graz, Minoriten-Galerien im Priesterseminar), „Arcana Coelestia“ (2002, Siegburg, Stadtmuseum), „Exerzitia Spiritualia“ (2002, Wolfsburg, Städtische Galerie), „Exhortatio ad Martyrium“ (2005, Köln, Galerie Aurel Scheibler).

²⁵ Claudia Schink: *Das Abendland. Das Christentum*, Stadtmuseum Siegburg und Städtische Galerie Wolfsburg, 2002, 9.

zeigen: abgezogene Haut, abgeschnittene Brüste, ausgestochene Augen, ausgerissene Haarzöpfe.



von oben links nach unten rechts:

Claudia Schink, "Rom", Glas, mundgeblasen, Durchmesser: ca. 20 cm, 1996, (Ausstellung: SOLILOQUIA, Minoriten Galerien im Priesterseminar, Graz 2001, Foto: Johannes Rauchenberger), "Lucia", Glas mundgeblasen, nach den Augen der Künstlerin, je 2 cm x 3 cm, 1998; "Agathe" (oben) und "Perpetua und Felicitas" (unten), Körperabgüsse der Künstlerin, farbloser Gießharz, Durchmesser je ca 20 cm; 28x45x50 cm, 1996/1999 (Ausstellungskatalog "Das Abendland"); "Margareta", Körperabguss der Künstlerin, farbloser Latex, 154 cm x 50 cm, 1999; (Ausstellung: SOLILOQUIA, Minoriten Galerien im Priesterseminar, Graz 2001, Foto: Johannes Rauchenberger)

Mit diesen Objekten definierte sich die Künstlerin auch selbst als Membran – in Form von Abgüssen ihrer Hand, ihrer Brüste, ihres schwangeren Bauches, ihrer Haut. Das Martyrium der Frau wird in den christlichen Legenden meist mit dem Siegel der Jungfräulichkeit verbunden. Diese wird hier in „Relikten“ für männlich-sexuelle Perversion gezeigt, nicht nur als Ausweise für die Palme des Himmels. Denn die Perversion der Gewalt bildet die Kehrseite der legendären Überhöhung. Mehrmals lief somit während Claudia Schinks Präsentationen

von „Christentum“ ein Film, der Hunderte Frauen vor allem aus dem Bosnien-Krieg als Opfer von Lustmorden zeigt, während Mahlers 8. Symphonie mit „Wir genießen die himmlischen Freuden“ erklingt. Die „Reliquien“ aus Glas von Claudia Schink mögen an das kulturelle Erbe des Christentums erinnern – die Exklusivität für den Himmel haben die Märtyrerinnen von einst mit der fortdauernden Gewalt freilich eingebüßt. Offen bleibt die Frage, warum in diesem künstlerischen Projekt Claudia Schinks die kulturelle Erinnerung des Christentums so präzise an Zeichen festgemacht wird, die von Zeitgenossen nicht mehr eindeutig gelesen werden können. Die Kenntnis der Märtyrerinnenikonografie ist nicht einmal einhelliger Wissensstand heutiger Theologen. Es geht um Symbolisierung, nicht bloß um Kritik an einer Haltung, die die subtile Spiritualisierung und deren immanente Prozesse hinterfragt. Diese Infragestellung ist auch aufgehängt an der fortdauernden Gewalt. Die Balance zwischen ambivalenter Martyriumsgesinnung und deren positiver Symbolisierung gerät aber keinesfalls einseitig aus dem Lot. Diese Balance ist nämlich gleichzeitig ein „Wiedererinnern“ – als eine Symbolisierung in einer Zeit, die an Datenmengen zwar reich, aber an positiven Symbolen arm ist.

Virgins und Virginitas. Stolz, Unbehagen und die Faszination von Unschuld

Ganz anders als unter den Vorzeichen sexueller Perversion nimmt die in Paris und Krakau lebende polnische Künstlerin *Marta Deskur* (*1962) das christlich so stark geprägte Motiv der Jungfrau auf.²⁶ Ihre „Virgins“ haben keine erotischen Attribute der Weiblichkeit wie die Märtyrerinnen vorzuweisen, sondern sind das, was sie eigentlich gar nicht sein können: unverkennbar *schwanger*. Jede andere Konnotation wird von der Künstlerin tunlichst zurückgenommen. Die „Virgins“ tragen aber kein weißes Kleid wie die Jungfrau Maria in der Bildwelt des Christentums, sondern sie sind nackt, auch wenn manche Haltung noch an die bekleidete Jungfrau erinnert. Der Blick der „Virgins“ ist frontal auf den Betrachter gerichtet. Das neue Leben wächst unverkennbar im Bauch, und die „Virgins“ sind gar nicht verschämt, sondern stolz auf die wachsende Wölbung ihres Leibes. Sie sind in einer Serie als Leuchtkasteninstallation präsentiert; es fallen zunächst nur unterschiedliche Typen von Schwangeren mit notwendig sehr differenten Frisuren auf: idealtypisch, burschikos, feminin, barock. Beim zweiten Blick erst nimmt man wahr, dass es sich zwar um unterschiedliche Schwangere handelt, aber immer um dasselbe – der Künstlerin Marta Deskurs – Gesicht. Über die Entstehung sagt sie in einem Interview: „Leider konnte ich keine echte Jungfrau finden,

²⁶ Abb. in: Marta Deskur: *Not To Be Touched*. Hg. von Adam Budak / Johannes Rauchenberger, dt. / engl., Bibliothek der Provinz: Weitra 2006, 48-54.

die für mich posiert, daher musste ich erneut gewisse Wahrheiten verschleiern. Mädchen wollen keine Jungfrauen mehr sein. Für sie ist das etwas, wofür man sich schämen muss....²⁷



Marta Deskur, *Virgins*, Leuchtkasten, 2003, Ausstellung: Marta Deskur, *Not To Be Touched*. Minoriten-Galerien im Priesterseminar, 1.4.-12.5. 2006, Foto: Johannes Rauchenberger

Dies ist einerseits eine Diagnose der Befreiung und zum anderen eine des Verlusts. Gerettet wird die Idee zunächst als feministische Errungenschaft: Weibliche Fruchtbarkeit ist auch ohne Penetration möglich. Selbst ein möglicher lustgewinnender Blick auf die Nacktheit prallt als Voyeurismus ab. Die Gleichartigkeit des Gesichts führt allerdings die Idee der Jungfrauenschaft, die viele göttliche Gründungslegenden auszeichnet, in die divinatorischen Machenschaften der Gegenwart: Was einst dem Eingriff Gottes vorbehalten war, Leben trotz menschlicher Unmöglichkeit und jenseits der sexuellen Zeugung zu ermöglichen, wird als Kenntnis und Problem der Gegenwart zur Disposition gestellt: Leben zu vervielfachen, Leben zu manipulieren und in Serie zu produzieren sind Fertigkeiten von Göttern, nicht von Menschen. Emanzipation ist dabei plötzlich von einer sexualgeschichtlichen Befreiung in eine

²⁷ *Girls don't Want To Be Virgins*. An Interview between Joanna Zielinska and Marta Deskur, in: Marta Deskur: *Not To Be Touched*, 46-57, 55.

bedrohende „Theogonie“ gekippt.



Marta Deskur, *Not To Be Touched*, Video SW, 1995, Ausstellungssituation 2006, Foto: Johannes Rauchenberger

Im 1996 entstandenen Video NOT TO BE TOUCHED wird noch das Wachsen zweier Babys erzählt als eine Geschichte von Freiheit, von Nachahmung, von Abgrenzung, und mit der Stimme des Kindes über ihre freiheitsspendende Mutter beendet. „She said: We are people of a greater creation NOT FOR TOUCHING.“ Was also ist Berührung, was ist Befleckung – angesichts der „greater creation“? Aber die Geschichte der Zeit, die die Künstlerin in diesem Video angesichts zweier heranwachsender Kleinkinder beschreibt, wird umfassender, weg von der einfachen Biografie hin zur Verschränkung eines Epochengefühls, das sich mit dem Bildgedächtnis aus unserer (christlichen) Kultur vermengt. Dabei entfachen berührende Ungleichzeitigkeiten ihre bildnerische Potenz. Das Motiv der Berührung taucht auch in anderen Werken Deskurs immer wieder auf: etwa in einer nur von hinten gezeigten Nonne, die fortan ihren Schleier berührt („Mein Haar ist der Schleier“²⁸), in einem schwimmenden 12-jährigen Mädchen mit „Engelshaaren“, das mit ihren Haaren die Füße einer/eines Erwachsenen berührt („Maria Magdalena“²⁹), in zum Ornament geronnenen Kopftuchformen islamischer Frauen³⁰, die in Erinnerung an die Mosaikkunst des Orients auf Badezimmerfliesen „verewigt“ sind.

Zusammenleben heute. Gruppenspiritualität

Das Bild als Ereignis zu gestalten, als Medium der Erzählung, gehört zu den Hauptmerkmalen der von christlichen Texten inspirierten Kunst. Diese Gattung ist im Prozess der Moderne wohl am stärksten in das Visier einer ästhetischen Kritik oder eines gestalterischen Banns geraten. Der Gründungstext des Christentums ist aber keine Kulturanatomie, er wird in keiner

²⁸Veil is My Hair, Video, 30', 2000, Abb. in: Marta Deskur: *Not To Be Touched*, 36-41.

²⁹Maria Magdalena, Video, 2005, Abb. in: Marta Deskur: *Not To Be Touched*, 12-23.

³⁰Fanson, Foto auf Fliesen, 2003, Abb. in: Marta Deskur: *Not To Be Touched*, 24-35.

numinosen Landschaftsmalerei absorbiert, sondern er ist eine *Erzählung*. Das ihm entsprechende Bild ist somit im Kern nicht in der Abstraktion eingelöst, sondern in der ästhetischen Grammatik der narrativen Figuration. Eine solch analoge Begriffsästhetik markiert eigentlich etwas Einfaches: Welche Modelle sozialer Interaktion oder des Zusammenlebens gibt es, die traditionsstiftend und integrativ sein können und in die Gestaltungskraft von Religion reichen? Die Erzählbilder des Christentums haben eine Reihe solcher Modelle vorgestellt – kunstgeschichtlich haben sich solche Bilder, wie auch etwa Historienbilder, buchstäblich „ausgemalt“, es gab nichts mit formalen Mitteln Neues mehr zu entdecken. Erst mit der Entdeckung neuer Medien – Fotografie, Film, Computer-, Videokunst beispielsweise – steht auch dieses Genre plötzlich unter einem anderen Licht. So werden aus der christlichen Bildsprache vertraute Bildformeln (z. B. Heimsuchung, Imago Pietatis, Beweinung, Auferstehung / Himmelfahrt) etwa beim bekannten amerikanischen Videokünstler *Bill Viola*³¹ als explizite Anleihen verstanden, um existentielle Urbilder im Zusammenhang mit Geburt, Kindheit, Freundschaft, Krankheit, Trauer, Tod künstlerisch neu zu thematisieren.

Jüngere Positionen, wie etwa jene von *Marta Deskur*³² verwenden biblisch/christlich entlehnte Bildmuster für neue Sozialformen heutigen Zusammenlebens: In den Leuchtkastenbildern dieser Serie sehen wir in frischer Komposition und Farbigkeit Bildthemen wie „Heimsuchung“, „Fußwaschung“ oder „Du sollst nicht töten“.

³¹ Vgl. besonders die Arbeiten von Bill Viola: „The Passions“, „Emergence“, 2002 „Going Forth by Day“, 2001, „Ascension“, 2000, „The Greeting“ (1995), „Nantes Tryptich“, 1992. Unter den zahlreichen Ausstellungskatalogen vgl. z. B. Bill Viola, *THE PASSIONS*, Ed. by John Walsh. Los Angeles 2003 (vgl. www.billviola.com).

³² Vgl. Johannes Rauchenberger: Not To Be Touched: Farbe zur Unschuld bekennen / To Come Clean with Innocence, in: Marta Deskur. Not to Be Touched, 4–11; Adam Budak, Explosive Möglichkeiten oder die Factory aktualisiert. Post-Warhol'sche (Family) Screen Tests von Marta Deskur, in: Marta Deskur. Not to Be Touched, 58–74.



Marta Deskur: "Washing Hair" (Foto in Leuchtkasten, 1999), Ausstellungsfoto: Johannes Rauchenberger, rechts: "Thou Shalt Not Kill" (Foto in Leuchtkasten, 1999)

Familienkonstellationen, die Marta Deskur zu neuen Lebensformen zusammengestellt hat, verquickt sie ausgerechnet mit christlichen Bildmustern – das hat sein kritisches Potenzial ebenso, wie es sich auch auf Jesuszitate stützen kann: „Wer Vater oder Mutter mehr liebt als mich, ist meiner nicht wert“ (Mt 10,37). Oder: „Lass die Toten ihre Toten begraben“ (Mt 8,21).

In einer jüngeren Arbeit, „Home“, 2004, lassen zeitgenössische Figuren einer „Familie“ in beinahe archetypischen Vollzügen die Kraft scheinbar überkommener Bilder in uns aufsteigen. Der Hintergrund der Figuren, die in Tür und Fenster zu sehen sind, ist wie bei all diesen Leuchtkästen weiß, zeitlos und ortlos, in drängender Gegenwart. Ein Paar an der Tür besetzt die Schwelle eines Hauses im Gestus der Einladung, drei heranwachsende schlafende Mädchen schlafen wie drei weiße Engel, zwei Freunde helfen einem Verletzten oder verbinden ihn, drei „Grazien“ kochen, ein großes Mahl wird gehalten, einem großen Fuß beim Waschen das Handtuch gereicht. All diese „Tätigkeiten“ sind für die unmittelbare Gegenwart abgelichtet und erinnern gleichzeitig an die Geschichte der Malerei vor allem der großen christlichen Erzählzyklen zwischen Giotto und der Renaissance, mit der wir Bilder assoziieren. Die Bildinspiration reicht von Fra Angelicos „Frühstück, von Engeln gereicht“ an der Predella seiner berühmten „Marienkrönung“ im Louvre bis zur House- und Popszene der Jugendkultur, aus der heraus Marta Deskur ihre Serie „Family“ entwickelt hat.



Marta Deskur, „Home“, 2004, Ausstellung: Marta Deskur, Not To Be Touched. Minoriten-Galerien im Priesterseminar, 1.4.-12.5. 2006, Foto: Johannes Rauchenberger

III. Rückgriff, Mehrwert, Zuruf

Die Fragestellung, auf welche kulturelle Bildmuster wir zurückgreifen (können), wenn uns das Selbstverständliche abhanden kommt, ist drängender denn je: Ihr setzen die Polin Marta Deskur, aber auch andere hier vorgestellte Positionen, eine beeindruckende Bilderschau entgegen. Auch wenn die Bilder unter den Vorzeichen der Autonomie ihr eigenes Leben führen und einer anderen als der religiösen Weltdeutung angehören: Die Bilder, die eine Religion in die Welt gesetzt hat, können mitunter lange im religionsgeschichtlichen Depot verharren – sie sind, wie auch jedes Wissen, nicht auslöschar, sondern sind frei und autonom genug für eine neue Leseweise und eine künstlerische Transformation. Sie – wie auch die völlig autonom gestalteten Bildfindungen – dienen auch dazu, scheinbar festgelegte Codes oder Errungenschaften von modernem Leben zu bestreiten oder zu hinterfragen: etwa Leben vom kleinsten Anfang an steuern oder unbegrenzt verlängern zu können, Zeit im Griff zu haben, Orte überwinden zu können, leidlos leben zu können, Beschleunigung ins Unermessliche zu ziehen. Ihnen setzen sie ihre ästhetischen Grenzen und Paradoxien entgegen. Das kulturelle Potential der christlichen Bildwelt ist dabei nicht verblasst, sondern

wird auch als ein Lesen gegen den Strich der Zeit in Anspruch genommen. Auch wenn wir wichtige Imprägnierungen diagnostiziert haben – Kunst ist dennoch ein künstlerischer Kosmos *sui generis*; diesen Kosmos zu entschlüsseln macht den ästhetisch bedingten und erwirkten Mehrwert in der Auseinandersetzung mit grundsätzlichen Fragestellungen aus, die die menschliche Existenz und die jeweilige Gegenwart betreffen. Infolgedessen ist es möglich – und auch wünschenswert – solche Werke in den Kontext religiöser Sprache und religiöser Welten zu bringen. Das zu ersuchen ist aber keineswegs zwingend; nie wäre es allerdings die *einzig*e Möglichkeit der Interpretation. Wenn aber trotzdem versucht wird, derartige Werke gewissermaßen „vereinnahmend“ ausschließlich in einem religiösen Kontext verstehen zu wollen, entziehen sich die Werke dieser kurzschlüssigen Annäherung – und auch diejenigen, die die Leidenschaft der Vermittlung übernommen haben, Kritiker, Galeristen, Künstler selbst, ziehen sich zurück. Wo man sich aber die Mühe macht, die Übersetzungsleistung mit der Diskretion (mitunter der Scham) religiöser *Sprachmächtigkeit* ins Wort zu fassen, wird das *Surplus* erfahrbar, das das bisherige Fehlen dieser Bemühung als Manko erscheinen lässt: Auch *religiös orientierte Kunstinterpretation* hat auf dem Boden entschieden profaner Kunst ihren genuinen, gar nicht so selten sogar ihren ausgezeichneten Ort. So könnte auch einmal ein Mehrwert für die Kunst durch die Theologie gedacht werden. Umgekehrt wäre es grob fahrlässig, den Mehrwert der Theologie durch die Kunst nicht in Anspruch zu nehmen. Schließlich scheint die kulturelle Identität des Christentums aus der Fremdwahrnehmung heraus manchmal präziser gespiegelt zu werden. Und man müsste sich nicht einmal – wie gerade eben – neokapitalistischer Sprache bedienen, um verständlich zu machen, was dabei entgeht. Der so fehlende *Mehrwert* der „ästhetischen Vernunft“³³ lässt sich selbst mit der uralten Version von spielenden Kindern aufrufen, von denen es heißt, dass sie einander zurufen: „*Wir haben euch auf dem Marktplatz mit der Flöte aufgespielt, und ihr habt nicht getanzt*“³⁴. Erst wenn man ihnen Gehör schenkt, ihrer Aufforderung nachkommt, wäre an ein mögliches Anstimmen des besagten Liedes zu denken.

³³ Vgl. Anm. 1.

³⁴ Lk 7,32; Mt 11,16.