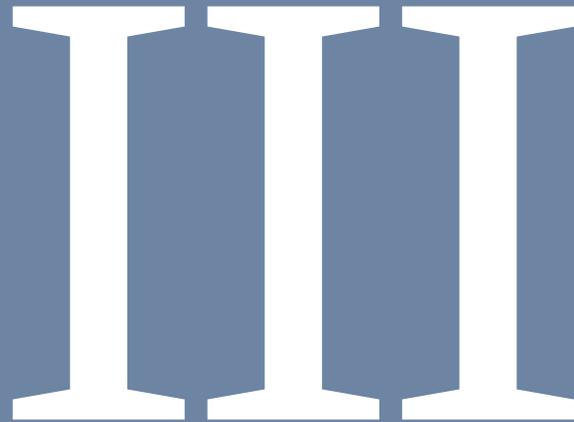


# O mein Jesus ...

Zu einigen Codierungen der  
Christusfigur im 21. Jahrhundert

# Oh My Jesus ...

On Some Ways of Encoding the  
Figure of Jesus in Contemporary Art



<sup>1</sup>Anstöße zu diesem Aufsatz lieferten Einladungen für Beiträge in der Herder-Korrespondenz-Spezial mit dem Titel: „Jesus von Nazareth. Annäherungen im 21. Jahrhundert“, das anlässlich der Auflage des 1. Jesusbuches von Papst Benedikt XVI. gestaltet wurde: Vgl. JOHANNES RAUCHENBERGER: Blinder Glaube. Christus in der Kunst des beginnenden 21. Jahrhunderts, in: Herder-Korrespondenz – Monatshefte für Gesellschaft und Religion 61 (2007), Freiburg 2007, 57–61, sowie eine Reihe der Katholischen Akademie in Bayern (2009), mit den Sätzen des christlichen Credos jeweils einen Vertreter der Kunst mit einem/r Vertreter/in der Dogmatik zusammenzutreffen zu lassen. Vgl. JOHANNES RAUCHENBERGER: Dem Einen nur – Zwischen Reproduktion, Vergottung, Demokratisierung und Politik: Zu einigen Codierungen der Jesusfigur in der Gegenwartskunst, in: Zur Debatte – Themen der Katholischen Akademie in Bayern 5 (2009), 22 – 24. Vgl. ferner JOHANNES RAUCHENBERGER: Urbild – Abbild – Vorbild. Das ontische Christusbild im Kunstraum theologischer Erkenntnis, in: JÖRG FREY, JAN ROHLS, RUBEN ZIMMERMANN (Hg.), Metaphorik und Christologie (Theologische Bibliothek Töpelmann, Hg. von O. Bayer/W. Härle/H.P.Müller, Bd. 120), Berlin – New York 2003, 347–362.

<sup>2</sup>Vgl. Luther und die Folgen für die Kunst, hg. v. WERNER HOFMANN, (Kat. Ausst., Hamburger Kunsthalle, 11. Nov. 1983 – 8. Jan. 1984), München 1983.

<sup>3</sup>ALEX STOCK: Gesicht – bekannt und fremd, München 1990; Ders.: Poetische Dogmatik. Christologie 2. Schrift und Gesicht, Paderborn 1996; Christologie 3. Leib und Leben, Paderborn 1998; Christologie 4. Figuren, Paderborn 2001.

<sup>4</sup>GÜNTER ROMBOLD, HORST SCHWEBEL: Das Christusbild im 20. Jahrhundert, Freiburg 1983; GÜNTER ROMBOLD: Der Streit um das Bild – Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988; DERS.: Ästhetik und Spiritualität, Stuttgart 1998.

<sup>5</sup>Vgl. Der Biblische Weg. Zyklische Druckgraphik moderner Künstler zu biblischen Themen. Hg. von OTTO BREICHA (Kat. Ausst. zu einer Ausstellung des „steirischen Herbst“ in Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Stadt Graz), Graz 1983.

<sup>6</sup>FRIEDHELM MENNEKES, FRANZ JOSEF VAN DER GRINTEN (Hgg.): Menschenbild-Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst, Stuttgart 1984. FRIEDHELM MENNEKES, JOHANNES RÖHRIG: CRUCIFIXUS. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit, Freiburg 1994.

<sup>7</sup>KATHARINA WINNEKES: Christus in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1989.

**Ist das Bild Jesu Christi ein Thema der heutigen Kunst? Unvermittelt tauchte es zur Jahrtausendwende auf internationalen Großausstellungen wieder auf. Es pendelt zwischen Politik, Medialisierung, Reklame, Kitsch und Blasphemie. Die Auseinandersetzung mit einem festgelegten Bild-Klischee bringt neue Sichtweisen ein. Aber es erschöpft sich darin nicht. Die Multiplikation der Christusbilder ist ein Geheimnis dieser Religion, das für jede Generation eine neue Sprengkraft hat – politisch, ästhetisch, spirituell. Im III. Essay werden Codierungen der Jesusfigur in der Gegenwartskunst vorgestellt, die Klischees produktiv sehen und das Therapeutische an Blasphemie erkennen wollen. Und es sind Jesusbilder im Blick, die vollkommen ohne Ironie entstanden sind. Neue Sichtweisen über das Kreuz verbinden sich mit Störungen um das Bildnis Jesu.**

Hat das Christusbild den Bruch der Moderne überstanden? Wie stellt es sich in der Gegenwart dar?<sup>1</sup> Schon vor rund 30 Jahren hat man der zwar nicht explizit ausgesprochenen, aber weithin still vertretenen Auffassung widersprochen, dass die christliche Kunst im Allgemeinen, insbesondere das *Christusbild*, am Ende sei. Als Verfechter dieser kunsthistorischen Kurskorrektur sind Namen wie *Werner Hofmann*<sup>2</sup>, *Alex Stock*<sup>3</sup>, *Günter Rombold*<sup>4</sup> und *Horst Schwebel*, *Otto Breicha*<sup>5</sup>, *Friedhelm Mennekes*<sup>6</sup>, *Katharina Winnekes*<sup>7</sup> zu nennen. Ein weites Tableau hat sich in Ausstellungen wie „Das Christusbild in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ (1983) oder „Luther und die Folgen für die Kunst“ (1983/84) eröffnet. Ausstellungen, die sich implizit oder explizit der Christusfigur in der Gegenwartskunst stellten, waren seither rar, mit der Ausnahme der vom Jerusalem Museum ausgehenden Fotoausstellung „*Corpus Christi. Christusbild in der Fotografie*“ (2004)<sup>8</sup>. Die anlässlich des XX. Weltjugendtages 2005 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum gezeigte Schau „*Ansichten Christi*“<sup>9</sup> war vor allem historischer Natur. Grundsätzlich wurden Aspekte der Religion anhand eines viel umfassenderen Spiritualitätsbegriffes diskutiert.<sup>10</sup> Einschlägige Überblicke, die jüngere Zeit betreffend, findet man hingegen selten.<sup>11</sup> Wenn eine Einzelposition an dieser Stelle genannt werden müsste, so ist es

Is the image of Jesus Christ a subject of contemporary art? It reappeared unexpectedly in large international exhibitions around the turn of the millennium. It oscillates between politics, medialization, advertising, kitsch, and blasphemy. The examination of a predetermined image stereotype adds new points of view. But it does not get exhausted in this. The multiplication of the images of Christ is a secret of this religion, which has new brisance for every generation—politically, esthetically, and spiritually. The third essay presents ways of encoding the figure of Jesus Christ in contemporary art which see stereotypes in a positive way and attempt the therapeutic element in blasphemy. And it takes a look at images of Jesus which were created completely without irony. New views on the cross are combined with disturbances around the image of Jesus.

Has the image of Christ survived the disruption of modernity? How does it manifest itself today?<sup>1</sup> Already about 30 years ago, some people contradicted the not explicitly articulated but widely silently taken view that Christian art in general and the *image of Christ* in particular were running on empty. *Werner Hofmann*<sup>2</sup>, *Alex Stock*<sup>3</sup>, *Günter Rombold*<sup>4</sup> and *Horst Schwebel*, *Otto Breicha*<sup>5</sup>, *Friedhelm Mennekes*<sup>6</sup>, and *Katharina Winnekes*<sup>7</sup> must be mentioned as advocates of this new direction in art history. A wide-ranging tableau opened up in exhibitions such as „Das Christusbild in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ (1983) or „Luther und die Folgen für die Kunst“ (1983/84). Exhibitions that implicitly or explicitly faced up to the figure of Christ in contemporary art, with the exception of the photo exhibition „*Corpus Christi. Christusbild in der Fotografie*“ (2004)<sup>8</sup>, which was initiated by the Jerusalem Museum. The exhibition „*Ansichten Christi*“<sup>9</sup>, which was presented in the Wallraf-Richartz-Museum, Cologne, in 2005 on the occasion of the 20<sup>th</sup> World Youth Day, was above all historical. Basically, it discussed aspects of religion by means of a much wider notion of spirituality.<sup>10</sup> Yet one only rarely finds relevant overviews relating to the more recent past.<sup>11</sup> If I had to name an individual position at this point, this would be without doubt Arnulf Rainer's extensive work, which is often brought into connection with (painted-

ohne Zweifel das umfangreiche Werk von *Arnulf Rainer*, das man mit (übermalten) Christusbildern in Verbindung bringt.<sup>12</sup> Es fand auch theologisch einen reichen Widerhall.<sup>13</sup> Schon damals, in den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts, war ein Aufatmen zu vernehmen, dass in der Kunst der Moderne die Faszination eines der wichtigsten Sujets der Kunstgeschichte nicht völlig zum Erliegen gekommen war – selbst wenn man sich zunehmend mit Begriffen wie Blasphemie auf der einen und Kitsch auf der anderen Seite auseinandersetzen hatte. Die beiden Begriffe umschreiben aber doch die größten Stolpersteine in dem genannten Thema.

Bilder Jesu haben ein weiteres Spannungsfeld: Dieses reicht von Kind bis Kreuz, von blankem Realismus bis zu höchster Abstraktion. Die Annäherungen an die Figur Jesu haben mittlerweile allerdings jene Bahnen längst verlassen, die mit den Begriffen von Expressionismus, Existenzialismus, Abstraktion, Ritual, Bespiegelung des Künstler-Ichs festzumachen wären. Sie haben eine neue Unbekümmertheit erreicht. Darin schreiben sie eine Verlebendigung weiter. Sie sind politisch, auch in ihrer Blasphemie. Sie sind Teil einer Auseinandersetzung mit einer kulturellen Formensprache, bearbeiten Klischees und bauen sie um, greifen in die Alltagsästhetik ein, setzen neue Blickachsen frei.

### Eine neue Auseinandersetzung mit einer ausgemalten Form

Es war *Joseph Beuys*, der mit seinem „Christusimpuls“<sup>14</sup> vor mehr als 30 Jahren neue Perspektiven in das Christusbild eingebracht hat – vor allem jenseits von der Institution, ja von der Religion des Christentums selbst. Er hat aber auch Bilder neu erschlossen, die bis dahin vom Olymp der Kunst vollkommen ausgeschlossen waren, weil sie tief im Klischee eines überkommenen Jesusbildes wurzelten. Bereits zehn Jahre vorher hatte er aus den Herz-Jesu-Bildchen des süditalienischen Katholizismus ein Emblem der Transformation von Energie gemacht. Deren Titel lauteten: „Der Erfinder der Stickstoffsynthese“, „Der Erfinder der Dampfmaschine“, „Der Erfinder des 3. Thermodynamischen Hauptsatzes“, „Der Erfinder der Elektrizität“. Theoriebeladene

over) images of Christ.<sup>12</sup> It was also amply discussed in theology.<sup>13</sup>

Already at that time, in the 1980s, many people were relieved that one of the most important subjects in art history had not completely come to an end—even though they had to deal more and more with notions such as blasphemy on the one hand, and kitsch on the other. Yet, these two notions paraphrase the biggest obstacles with regard to the subject at hand.

There is another area of tension to images of Jesus— between the poles of the child and the cross, pure realism and the highest degree of abstraction. Yet the approximations of the figure of Jesus have meanwhile left the trajectories that could be pinned down with the concepts of expressionism, existentialism, abstraction, ritual, or reflection of the artist’s self. They have reached a new lightheartedness. In this, they continue to breathe life into this subject. They are political, also in their blasphemy. They are part of an examination of a cultural formal language, work on stereotypes and modify them, intervene into the esthetics of everyday life, and reveal new viewing angles.

### A New Examination of the Painted Form

It was *Joseph Beuys* who introduced new perspectives into the image of Christ with his “Christusimpuls”<sup>14</sup> more than 30 years ago—above all outside the institutional frame, yes, even the Christian religion itself. But he also made images accessible anew which until then had been completely excluded from the Mount Olympus of art because they were deeply rooted in the stereotype of an overcome image of Jesus. Already ten years previous to this, he had turned small Sacred Heart images taken from Southern Italian Catholicism into emblems of the transformation of energy. Their titles were: “Der Erfinder der Stickstoffsynthese“ (The Inventor of Nitrogen Synthesis); “Der Erfinder der Dampfmaschine“ (The Inventor of the Steam Engine); “Der Erfinder des 3. Thermodynamischen Hauptsatzes“ (The Inventor of the 3rd Thermodynamic Principle); “Der Erfinder der Elektrizität“ (The Inventor of Electricity). To combine artist mythology and theory charged with theory with the warmth of Neapolitan piety was reserved for this artist shaman from

<sup>8</sup>Corpus Christi – Das Christusbild in der Photographie von 1890–2001, Hg. von NICOLAS PERREZ, [Kat. Ausst. Deichtorhallen Hamburg], Hamburg 2003.

<sup>9</sup>Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert. Hg. von ROLAND KRISCHEL, GIOVANNI MORELLO, TOBIAS NAGEL, [Kat. Ausst. aus Anlass des XX. Weltjugendtages, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud Köln, 1. Jul – 2. Okt 2005], Köln 2005.

<sup>10</sup>Teilweise widmeten sich die Ausstellungen Warum! (2003) in ihrer dezidierten Wiederentdeckung von ikonografisch geformten Mustern oder die Ausstellung „Macht des Bildes – Visionen des Göttlichen“ im Werner Berg Museum in Kärnten auch der Christusfigur: Vgl. Macht des Bildes – Visionen des Göttlichen. Kunst und Transzendenz in Österreich im 20. Jahrhundert, Hg. von HARALD SCHEICHER. Mit Beiträgen von BARBARA BILLER, PETER KÜGLER, FRIEDHELM MENNEKES, WIELAND SCHMIED, HARALD SCHEICHER [Kat. Ausst. Werner Berg Museum Bleiburg, 26. Apr. – 8. Nov. 2009 im Rahmen der Europaausstellung 2009: Macht des Wortes – Macht des Bildes. Stift St. Paul & Bleiburg], München 2009.

<sup>11</sup>Vgl. dazu: CLAUDIA GÄRTNER: Jesus Christus – in der Gegenwartskunst ohne Zuspruch und Anspruch?, in: impulse. Nr. 95, 3/2010, Köln 2010, 4–9.

<sup>12</sup>Vgl. z.B. ARNULF RAINER: Bibelübermalungen: aus der Sammlung Frieder Burda. Kommentiert und hg. von RUDI FUCHS, Ostfildern-Ruit 2000. Darin: FRIEDHELM MENNEKES: „Du sollst Dir kein Bild machen!“. Theologische Anmerkungen zu Arnulf Rainers Bibel mit Bildern, 14–27.

<sup>13</sup>Vgl. die Ehrendoktorate an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Wilhelms-Universität Münster und der Katholisch-Theologischen Privatuniversität Linz im Jahre 2004. Dazu die Ausstellung: 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, hg. von REINHARD HOEFS (IKON. Bild+Theologie), Paderborn 2004.

<sup>14</sup>Vgl. Horst Schwebel im Gespräch mit Joseph Beuys, in: HORST SCHWEBEL: Glaubwürdig. Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Marti, Dieter Wellershoff, München 1979, 15–42, 19. FRIEDHELM MENNEKES: Beuys zu Christus: eine Position im Gespräch, Stuttgart 1989.

<sup>15</sup> Vgl. dazu (mit Abb.): STOCK: PD Chr., 3. Leib und Leben, 377–379.

<sup>16</sup> Vgl. dazu ALEX STOCK: Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik, Positionen der Moderne, Paderborn 1991, 47–50; 92–104; 163–173; 200–212.

<sup>17</sup> SC 124, zit. nach: Das zweite Vatikanische Konzil – Dokumente und Kommentare I, 103.

<sup>18</sup> Vgl. ALEX STOCK: Poetische Dogmatik. Ekklesiologie, I. Raum, Paderborn 2014, 186 ff. DERS.: Die Bilderfrage nach dem II. Vaticanum, in: DERS.: Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie, Paderborn 1996, 105–117, 111.

<sup>1</sup> This essay was inspired by invitations to contribute to Herder-Korrespondenz-Spezial, which was titled “Jesus von Nazareth. Annäherungen im 21. Jahrhundert” and was published on the occasion of Pope Benedict XVI’s first book about Jesus. Cf. JOHANNES RAUCHENBERGER: “Blinder Glaube. Christus in der Kunst des beginnenden 21. Jahrhunderts” in Herder-Korrespondenz – Monatshefte für Gesellschaft und Religion 61 (2007), Freiburg 2007, pp. 57–61 and a series published by Katholische Akademie in Bayern (2009) in the frame of which a representative of art and a representative of dogmatics came together to deal with individual sentences of the Christian creed (here with Johanna Rahner): Cf. JOHANNES RAUCHENBERGER, “Dem Einen nur – Zwischen Reproduktion, Vergottung, Demokratisierung und Politik: Zu einigen Codierungen der Jesusfigur in der Gegenwartskunst” in Zur Debatte – Themen der Katholischen Akademie in Bayern 5 (2009), pp. 22–24. Also cf. JOHANNES RAUCHENBERGER, “Was interessiert Gegenwartskunst an der Bildwelt des Christentums?” in Internationale Katholische Zeitschrift 5 (2006), Volume 35, Freiburg 2006, pp. 492–510.

<sup>2</sup> Cf. *Luther und die Folgen für die Kunst*, edited by WERNER HOFMANN, (exh.-cat., Hamburger Kunsthalle, 11 Nov 1983 – 8 Jan 1984), Munich 1983.

<sup>3</sup> ALEX STOCK, *Gesicht – bekannt und fremd*, Munich 1990; Id., *Poetische Dogmatik. Christologie 2. Schrift und Gesicht*, Paderborn 1996; *Christologie 3. Leib und Leben*, Paderborn 1998; *Christologie 4. Figuren*, Paderborn 2001.

<sup>4</sup> GÜNTER ROMBOLD, HORST SCHWEBEL “Das Christusbild im 20. Jahrhundert, Freiburg 1983; GÜNTER ROMBOLD, *Der Streit um das Bild – Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion*, Stuttgart 1988; Id., *Ästhetik und Spiritualität*, Stuttgart 1998.

Künstlermythologie und -theorie mit der Wärme der neapolitanischen Frömmigkeit zu verbinden, war dem Künstlerschamanen aus dem Rheinland vorbehalten. Diese Bildchen, auf denen Beuys die neuen Titel schrieb, haben einen süßlichen Jesustyp geadelt.<sup>15</sup>

Das Phänomen „Kitsch“ hat das Christusbild freilich im Besonderen getroffen, und nur wenige Künstler vermochten damit so kreativ umzugehen wie Joseph Beuys. Dahinter steckte die Entzweiung von Hochkunst und Gebrauchskunst im Medium der Religion, die im 19. Jahrhundert ihre Wurzel hat – das Bemühen mit einer Inhaltlichkeit etwas retten zu wollen, was im Zuge der Kunstentwicklung nicht mehr zu retten war.

Der Erfolg der Nazarener war im kirchlichen Milieu mehr als 100 Jahre ungebrochen. Immer wieder gab es freilich Aufbrüche – im späten 19. Jahrhundert wären die Nabis in Frankreich oder, ganz anders gelagert, die Beuroner Kunst in Deutschland, in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts der Bund Neuland in Österreich – bis Mitte des vergangenen Jahrhunderts ausgerechnet von den Pionieren des Dialoges von Kirche und Kunst wie Otto Mauer und P. Couturier ein radikaler Bruch eingeleitet worden war: Fortan setzte man auf das Genie – und nicht auf das Programm.<sup>16</sup> Schließlich kam dann noch der Bildersturm der 60er Jahre hinzu: Man wollte und musste sich der überkommenen Bildwelt entledigen. Dieser radikal ikonoklastische Wind war im Zuge der Reformen des II. vatikanischen Konzils hereingebrochen. Bereits das Konzil sah damals das Problem der niedrigen Qualität in der Sakralkunst. Man kann sie auch Kitsch nennen. In seinem (überaus) kurzen Abschnitt über die Bilder wendet sich das Konzil sehr deutlich dagegen: Es sieht nicht nur die „Verunstaltung der Formen“, sondern auch „künstlerische Minderwertigkeit und Kitsch“ (Sacrosanctum Concilium 124) im Sakralraum als unerwünscht an: Es sollen „von den Gotteshäusern und anderen heiligen Orten streng solche Werke von Künstlern ferngehalten werden, die dem Glauben, den Sitten und der christlichen Frömmigkeit widersprechen und die das echte religiöse Empfinden verletzen, sei es, weil die Formen verunstaltet sind oder weil die Werke künstlerisch ungenügend, allzu mittelmäßig oder kitschig sind.“<sup>17</sup>

Mit der „deprivatio formarum“, der Verunstaltung der Formen also, floss noch ein

the Rhineland. These small images on which Beuys wrote the new titles ennobled a sweetish type of Jesus.<sup>15</sup>

Of course, the phenomenon of kitsch affected the image of Christ in particular, and only a few artists were able to deal with it as creatively as Joseph Beuys. What was behind it was the split between high art and popular art in the medium of religion which was rooted in the 19<sup>th</sup> century—the effort of trying to save something with content that could not be saved anymore in the course of the development of art.

The Nazarenes’ success was unbroken in clerical circles more than 100 years ago. Of course, there were new departures time and time again—there were Les Nabis in France in the late 19<sup>th</sup> century, or, of a completely different nature, the Beuronschool in Germany; there was the Bund Neuland in Austria in the 1930s—until a radical break was initiated by the pioneers of the dialog between the Church and art such as Otto Mauer and P. Couturier of all people until the mid-twentieth century. From then on one relied on genius—and not on the program.<sup>16</sup> Eventually, the iconoclasm of the 1960s came in addition. People wanted and had to get rid of the overcome pictorial world. This radically iconoclastic storm broke out in the course of the Second Vatican Council. The problem of poor quality in sacral art was already spotted in the frame of the Council. It can also be called kitsch. The Council very clearly opposed it in its (very) short paragraph on images. It does not only consider “depraved forms” but also “lack of artistic merit or mediocrity and pretence” (Sacrosanctum Concilium 124) undesirable in the sacral space: “Bishops should be careful to ensure that works of art which are repugnant to faith, morals, and Christian piety, and which offend true religious sense either by depraved forms or through lack of artistic merit or because of mediocrity or pretence, be removed from the house of God and from other sacred places.”<sup>17</sup> Moreover, with the “deprivatio formarum” a pre-modern conception of art entered the text, one wanted to connect to “high art” with the claim for quality.<sup>18</sup> This is certainly a contradiction. Yet the insight about kitsch has at least deeply penetrated magisterial texts. Pope Paul VI admitted it in his famous address of 1964. We haven’t heard such things since then.<sup>19</sup> Art commissioned by the Church, which stylistically (with a preference for

vormoderner Kunstbegriff in den Text ein, mit der Forderung nach Qualität wurde der Anschluss an die „Hochkunst“ gesucht.<sup>18</sup> Das ist gewiss ein Widerspruch. Aber die Erkenntnis über Kitsch ist immerhin tief in lehramtliche Texte eingedrungen. Papst Paul VI. hat sie in seiner berühmten Rede 1964 bekannt: Derartige hat man seither nicht mehr gehört.<sup>19</sup> „*Kirchliche Auftragskunst, die die vertrauten Sujets stilistisch (mit Vorliebe expressionistisch) aufarbeitete, konnte den Kirchen, vor allem den vielen nach dem 2. Weltkrieg neu zu bauenden, auch im Inventar einen Anstrich von Modernität vermitteln. Moderate Modernisierung der identitätsstiftenden Gestalten und Geschichten war dazu angetan, die Religion vor dem Geruch der Altertümlichkeit zu bewahren. Die Kunst der Avantgarde aber ging ihre eigenen Wege. Ihr genuiner Ort waren Museen, Galerien und die Häuser der Kunstfreunde.*“<sup>20</sup> In Gegenden, wo es ein traditionell interessiertes Verhältnis zur Gegenwartskunst gab, hat man auch dieser Art neoexpressionistischer „Kirchenkunst“ abgeschworen, vielmehr begann die Etappe abstrakter Kunst im Kirchenraum. Am Ende stand eigentlich ein Verbot an Figürlichkeit.

In diese Kerbe schnitt der in Los Angeles und Wien lebende Maler *Hubert Schmalix* (\* 1952), Vertreter der „Neuen Malerei“ der 80er Jahre in Österreich, als er schon zu Beginn der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts das Christusbild in seiner Figürlichkeit wieder eingeführt hat, was im profanen Ausstellungsbetrieb viele überraschte. Bei Schmalix aber war es keine ikonoklastische Übermalung, kein Leidens-Christus wie bei vielen vorangegangenen Maler-Kollegen, kein solidarischer Bruder in einer gottfernen Zeit, kein existentialistisch zerborstener Fleischkörper à la Francis Bacon, sondern eine Jesusfigur aus der neoexpressionistischen Serienproduktion, vereinfacht, mit einem Sack bekleidet, mit langem Haar und Softie-Bart.<sup>21</sup> So setzte Schmalix malerisch eine Auseinandersetzung mit einer *vereinfachten* Jesusfigur in Gang, die gerade das damals etwas vereinfachte Klischee aus Kinderbibeln als solches einer malerischen Betrachtung unterzog. Später wurde diese Einfachheit klassischer: In den 1990er Jahren waren es dann verstärkt Halbprofile mit dem Jesus-Gesicht, die in ihrer romanisierenden Abstraktion an die „Ecce-Homo“-Szene, andere dieser Serie an

expressionism) worked up the familiar subjects was able to convey a touch of modernness to churches—and their inventory—, above all to the many ones which had to be built after World War II. Moderate modernization of identity-establishing figures and stories were appropriate for saving religion from its smell of ancientness. But avant-garde art struck out on its own. Museums, galleries, and the houses of art lovers were their genuine place.”<sup>20</sup> One also renounced this kind of neo-expressionist “Church art” in areas where there had always been interest in contemporary art; rather the stage of abstract art in the church space set in. In the end, figurativeness was actually banned. The Los Angeles- and Vienna-based painter *Hubert Schmalix* (\* 1952), a representative of “Neue Malerei” [New Painting], an Austrian movement of the nineteen eighties, took the same line when he re-introduced the image of Christ in its figurativeness in the early 1990s, which surprised many in the secular exhibition context. Yet, in Schmalix’s work it was no iconoclastic overpainting, no suffering Christ like in the works of many fellow painters of the past, no solitary brother in a time far away from God, no existentialistically burst body of flesh à la Francis Bacon but a figure of Jesus from neo-expressionist serial production, simplified, wearing a sack, and with long hair and a softie beard.<sup>21</sup> Thus Schmalix initiated an examination of the *simplified figure of Jesus* by means of painting which particularly addressed the at the time simplified cliché from children’s bibles as such. This simplicity became more classical in later times. In the 1990s, it was increasingly half profiles of the face of Jesus, some of them reminiscent of the “ecce-homo” scene due to their romanticizing abstraction, others of the Mount of Olives scene.<sup>22</sup> Schmalix also painted an appropriately monumental figure of Christ into a sacral space.<sup>23</sup> Schmalix definitely counted on the “provocative effect” of his figurative approach at the time. He created the images of Jesus in a time when the Church preferred abstract to figurative art, the painter told me in a conversation—after all, we have to imagine Jesus in a figurative manner. This was his contribution to the question of “transcendence in art” at that time. Schmalix was interested in the banality the figure of Christ had been turned into by religious popular art. 20 years later, *Siegfried Anzinger* (\* 1953), who belonged to the same generation of painters,

<sup>19</sup> Vgl. Zit. n.: Wir sind Michelangelo. 250 Künstler kamen zur Audienz: Wie Benedikt XVI. in der Sixtinischen Kapelle für einen gemeinsamen „Weg der Schönheit“ warb, in: DIE ZEIT, <http://www.zeit.de/2009/49/Papst-Kuenstler> [10.12.2013]. Die Ansprache *Ci premerebbe* fand in der Sixtinischen Kapelle am 7.5.1964 statt, zit. und übers. bei RALF VAN BÜHREN: Paul VI. und die Kunst. Die Bedeutung des Montini-Pontifikates für die Erneuerung der Künstlerpastoral nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil, in: Forum für Katholische Theologie 24. Jg., H. 4., 2008, 269f.

<sup>20</sup> Stock: PD EkkI., 1. Raum, 187f.

<sup>21</sup> Vgl. (SCHMALIX), Ed./Hg. von/by CHRISTA STEINLE für die Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie. (Kat. Ausst. Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum: Hubert Schmalix. Figure and Color / Figur und Farbe, 10. Feb. – 15. Apr. 2007), Ostfildern 2007, 194–197.

<sup>5</sup> Cf. Der Biblische Weg. Zyklische Druckgraphik moderner Künstler zu biblischen Themen. Edited by OTTO BREICHA (exh.-cat. accompanying and exhibition in the frame of the steirischer herbst festival in collaboration with the Department for Culture of the City of Graz), Graz 1983.

<sup>6</sup> FRIEDHELM MENNEKES, FRANZ JOSEF VAN DER GRINTEN (Eds.), Menschenbild-Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst, Stuttgart 1984. FRIEDHELM MENNEKES, JOHANNES RÖHRIG, CRUCIFIXUS. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit, Freiburg 1994.

<sup>7</sup> KATHARINA WINNEKES, Christus in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Munich 1989.

<sup>8</sup> Nicolas Peretz (Ed.), Corpus Christi – Das Christusbild in der Photographie von 1890–2001. EXH.-CAT. DEICHTORHALLEN HAMBURG, Hamburg 2003.

<sup>9</sup> Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert. Edited by ROLAND KRISCHEL, GIOVANNI MORELLO, AND TOBIAS NAGEL, (exh.-cat. on the occasion of the 20<sup>th</sup> World Youth Day, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Cologne, 1 July – 2 October 2005), Cologne 2005.

<sup>10</sup> Cf. Macht des Bildes – Visionen des Göttlichen. Kunst und Transzendenz in Österreich im 20. Jahrhundert, Ed. by HARALD SCHEICHER, (exh.-cat. Werner Berg Museum Bleiburg, 26 April – 8 November 2009 in the frame of the European Exhibition 2009: The Power of the Word – The Power of the Image, Monastery of St. Paul & Bleiburg), Munich 2009.



HUBERT SCHMALIX

Der König (The King), 1993

Airbrush auf Papier / Oil on Canvas, 110x112 cm  
 Geschenk an / Present to Bischof Egon Kapellari  
 Privatsammlung / Private collection

<sup>22</sup> HUBERT SCHMALIX, Cypress Park – Jesus Christus IV, 1991, Öl/Lwd, 175x134,5 cm, Privatbesitz

<sup>23</sup> HUBERT SCHMALIX, Auferstehungsfresko in der Bruder-Klaus-Kirche in Dornbirn-Schoren (Vorarlberg), Gesamtgröße: ca. 13x18 Meter, Fresko, 1987.

<sup>11</sup> Cf. CLAUDIA GÄRTNER, "Jesus Christus – in der Gegenwartskunst ohne Zuspruch und Anspruch?" in impulse. No. 95, 3/2010, Cologne 2010, pp.4–9.

<sup>12</sup> Cf. e.g. ARNULF RAINER, Bibelübermalungen: aus der Sammlung Frieder Burda. Commented and edited by RUDI FUCHS, Ostfildern-Ruit 2000. It contains FRIEDHELM MENNEKES, "Du sollst Dir kein Bild machen!". Theologische Anmerkungen zu Arnulf Rainers Bibel mit Bildern, pp.14–27.

<sup>13</sup> Cf. the honorary doctorates at the Faculty of Catholic Theology of the University of Münster and the Catholic Theological Private University Linz in 2004. Moreover, cf. the exhibition Arnulf Rainer, Auslöschung und Inkarnation – exhibition on the occasion of the honorary graduation ceremony at the Faculty of Catholic Theology of the University of Münster presented in the Westphalian State Museum of Art and Cultural History, Münster, edited by REINHARD HOEPS (IKON. Bild+Theologie), Paderborn 2004.

die Ölbergsszene erinnern.<sup>22</sup> Eine entsprechend monumentale Christusfigur malte Schmalix auch in einem Sakralraum.<sup>23</sup>

Schmalix hatte damals mit seinem figurativen Ansatz durchaus mit dem „Provokationseffekt“ gerechnet. Die Jesusbilder seien in einer Zeit entstanden, als man in der Kirche lieber die abstrakte als die figürliche Kunst gehabt hatte, so der Maler in einem Gespräch mit dem Autor – obwohl man sich doch Jesus figürlich vorzustellen habe. Dies war sein Beitrag zur damaligen Fragestellung nach der „Transzendenz in der Kunst“. Schmalix interessierte die Banalität, zu der religiöse Gebrauchskunst die Christusfigur gemacht hatte.

20 Jahre später sollte ihm darin der zur gleichen Malergeneration gehörende *Siegfried Anzinger* (\* 1953) in der Darstellung der Jesusfigur folgen. Einen ähnlichen Überraschungseffekt im damaligen Ausstellungsgeschehen löste der in Düsseldorf lehrende und in Köln lebende Maler Mitte der 1990er Jahre mit seinen Madonnenbildern aus.<sup>24</sup> Der wohl wichtigste Vertreter der „Neuen Malerei“ in Österreich hat sich, um vieles intensiver als Schmalix, schon seit mehr als zwei Jahrzehnten dadurch ausgezeichnet,

would follow him in this in his representation of the figure of Christ. The Cologne-based painter, who teaches in Düsseldorf, created a similar surprise effect with his images of the Madonna in the mid-1990s.<sup>24</sup> The probably most important representative of "Neue Malerei" (New Painting) in Austria has distinguished himself, much more intensively than Schmalix, for more than twenty years through reviewing "Christian iconography" as a pure painting experience. At first, there were the Madonna paintings in the most different versions, then images of Creation with God the Father and various animals, occasionally subjects such as the holy hermits Saint Anthony and Jerome in their robes and old men's poses and fantasies of sexual experiments. The subjects from Christian iconography have become more diverse in the most recent past, and the representation of Christ himself comes in addition too—<sup>25</sup> representations of crucifixions which, as opposed to the past, are now realized in a much less grave manner. In "Kreuzigung und Taufe" (Crucifixion and Baptism, 2000) an aging crucified Godfather was related to the primordial soup and a duck. Meanwhile, these paintings are bright and dry in their characteristic distemper technique; the



SIEGFRIED ANZINGER

Kreuzigung und Taufe  
(Crucifixion and Baptism), 2000

Leimfarbe auf Leinwand / Distemper on canvas  
Courtesy Stift Admont, Museum für Gegenwartskunst

„christliche Ikonografie“ als pures Malerlebnis neu aufzurollen. Anfangs waren es Madonnenbilder in unterschiedlichsten Varianten, dann Schöpfungsbilder mit Gottvater und verschiedenen Tieren, zwischenzeitlich Sujets wie die heiligen Einsiedler Antonius und Hieronymus in ihren Roben und Altmännerposen und sexuellen Versuchsphantasien. In allerjüngster Zeit weiten sich die Sujets aus der christlichen Ikonografie aus, und es kommt auch die Darstellung Christi selbst hinzu.<sup>25</sup> Darstellungen von Kreuzigungen, die nunmehr, im Gegensatz zu früher, längst nicht mehr so beschwert ins Bild kommen: Bei „Kreuzigung und Taufe“ (2000) war noch ein alternder, gekreuzigter Gottvater mit der Ursuppe und einer Ente in Verbindung gebracht worden. Mittlerweile sind diese Bilder in ihrer charakteristischen Leimfarbetechnik hell und trocken, mit einer unglaublichen Leichtigkeit werden die Schätze europäischer Bildkultur hergenommen und einer radikalen malerischen Neubearbeitung unterzogen. Auseinandersetzungen mit explizit kunsthistorischen Vorbildern wie sie aus der sienesischen oder umbrischen Malschule bekannt sind, leuchten ausgerechnet bei monumentalen Kreuzigungen auf, Themen

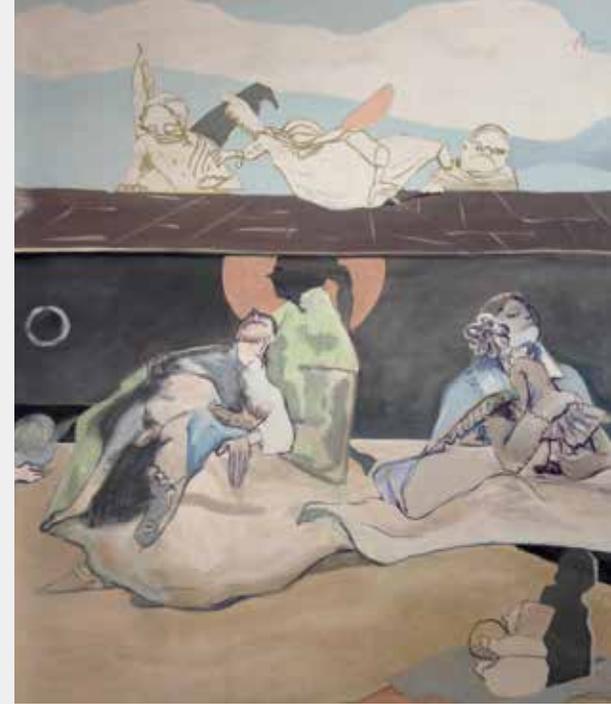


SIEGFRIED ANZINGER

Die Auferstehung I  
(Resurrection I), 2012

Leimfarbe auf Leinwand / Distemper on canvas  
Courtesy Galerie Six Friedrich und Max Weber

treasures of European visual culture are appropriated with unbelievable ease and radically painterly reworked. Examinations of explicitly art historian models as known from the Sienese or Umbrian school of painting stand out of all things in monumental crucifixions; the painter blends subjects such as birth—with references to Botticelli's "The Birth of Christ"—with the subject of the Pietà, and he creates "resurrection", for example, by making the viewer think of an explosion in the beams of the cross. The Christian motives we know from paintings are presented as artistically interesting in a sometimes cheeky, light-handed way celebrating banality. Apparently, there can be no talk of crisis of this line of painting, which infested the entire 20<sup>th</sup> century, in Anzinger's works. Moreover, he does not present any counter program; the joy of painting seems to be his only driving force. "I have no fear of contact with Catholic subjects; there are basically no Catholic themes. These are subjects of humankind"<sup>26</sup>, he said when he finished the two windows he created of the church of his childhood days in Weyer, Upper Austria, when he was asked about the Christian iconography showing up in his work. He drew more than 1,000 sketches for the two windows. In the end, he described



SIEGFRIED ANZINGER

Geburt und Pietà  
(Birth and Pietà), 2012

Leimfarbe auf Leinwand / Distemper on canvas  
Courtesy Galerie Elisabeth und Klaus Thomann, Innsbruck/Wien

<sup>24</sup>Vgl. die Ausführungen über die Madonnenbilder im VII. Essay „Mutter Unser“, S. 812–827

<sup>25</sup>Vgl. SIEGFRIED ANZINGER: Hg. von INGRID BRUGGER, FLORIAN STEININGER. Mit Beiträgen von SIEGFRIED GOHR, DANIELA GREGORI, P. FRIEDHELM MENNEKES S.J., FLORIAN STEININGER, HEINRICH THEISSING (Kat. Ausst. Bank Austria Kunstforum Wien, 13. Feb. – 27. Apr. 2014), Ostfildern 2014.

<sup>14</sup>Cf. Horst Schwebel in a Conversation with Joseph Beuys in HORST SCHWEBEL, Glaubwürdig. Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit Joseph Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Marti, Dieter Wellershoff, Munich 1979, pp.15–42, 19. FRIEDHELM MENNEKES, Beuys zu Christus: eine Position im Gespräch, Stuttgart 1989.

<sup>15</sup>Cf. (with illustration) STOCK, PD Chr., 3. Leib und Leben, pp.377–379.

<sup>16</sup>Cf. ALEX STOCK, Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik, Positionen der Moderne, Paderborn 1991. pp.47–50; 92–104; 163–173; 200–212.

<sup>17</sup>SC 124, quoted from Das zweite Vatikanische Konzil – Dokumente und Kommentare I, p.103.

<sup>18</sup>Cf. ALEX STOCK, Poetische Dogmatik. Ekklesiologie, 1. Raum, Paderborn 2014, p.186 ff. Id., "Die Bilderfrage nach dem II. Vaticanum" in Id., Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie, Paderborn 1996, pp.105–117, 111.

wie Geburt – mit Anklängen an Botticellis „Geburt Christi“ verschnidet der Maler mit dem Pietà-Motiv, „Auferstehung“ lässt er beispielsweise entstehen, indem man sich eine Explosion im Kreuzbalken denken muss. Mitunter frech, leichthändig, die Banalität zelebrierend werden die als ausgemalte Sujets bekannten christlichen Motive als künstlerisch interessante vorgeführt. Von einer Krise dieser Malerei, von der das ganze 20. Jahrhundert erfasst worden war, scheint bei Anzinger keine Rede zu sein. Er führt auch kein Gegenprogramm vor, es scheint allein die malerische Lust zu sein, die ihn treibt. „*Ich habe keine Berührungsängste mit katholischen Themen, im Grunde gibt es keine katholischen Themen. Das sind Themen der Menschheit*“<sup>26</sup>, sagte er bei der Fertigstellung seiner beiden gestalteten Glasfenster für die Kirche seiner Kindheit im oberösterreichischen Weyer, angesprochen auf die in seinem Werk vorkommende christliche Ikonografie. Für die beiden Fenster fertigte er mehr als 1000 Entwurfszeichnungen an. Am Ende beschrieb er sie als „Bauernbarock in Comicform“. Die Innovation ikonografischer Natur, auch die Darstellung mit Szenen aus dem Leben Jesu betreffend, sind beachtlich.<sup>27</sup>

<sup>26</sup><http://pfarre-weyer.dioezese-linz.at/fenster.pdf> [24.6.2014]

<sup>27</sup>Vgl. dazu, mit Abb.: JOHANNES RAUCHENBERGER, ALOIS KÖLBL: Innovative Tendenzen im Kirchen- als Künstlerfenster. Eine Tour d'Horizon Européen, in: *kunst und kirche* 2/2014, 77. Jg., Wien 2014, 4–21, hier 18–20.

<sup>28</sup>„Ich male den Papst. Mehr Tabubruch geht nicht“. MICHAEL TRIEGEL im Gespräch mit „Weltonline“ (7.1.2011), in: <http://www.welt.de/kultur/article12024046/Ich-male-den-Papst-Mehr-Tabubruch-geht-nicht.html>

<sup>29</sup>Vgl. MICHAEL TRIEGEL im Gespräch mit ALOIS KÖLBL: „Perspektiven in der Malerei und im Leben“, in: *Denken + Glauben. Zeitschrift der Katholischen Hochschulgemeinde für die Grazer Universitäten und Hochschulen*, Nr. 174, (Winter 2014), Graz 2014, 17–19, 18.

<sup>19</sup>Cf. as cited in „Wir sind Michelangelo.“ 250 Künstler kamen zur Audienz: Wie Benedikt XVI. in der Sixtinischen Kapelle für einen gemeinsamen ‚Weg der Schönheit‘ warb“ in: DIE ZEIT, <http://www.zeit.de/2009/49/Papst-Kuenstler> [10 December 2013]. The speech *Ci premerebbe* was held in the Sistine Chapel on 7 May 1964; quoted and translated in RALPH VAN BÜHREN, „Paul VI. und die Kunst. Die Bedeutung des Montini-Pontifikates für die Erneuerung der Künstlerpastoral nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil“ in *Forum für KatholischeTheologie* Volume 24, Book 4, 2008, p. 269f.

<sup>20</sup>Stock, PD Eklk., 1. Raum, p.187f.

<sup>21</sup> Cf. (SCHMALIX), Ed./Hg. von/by CHRISTA STEINLE für die Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie. (exh.-cat. Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum: Hubert Schmalix. Figure and Color / Figur und Farbe, 10 Feb. – 15 April 2007), Ostfildern 2007, pp. 194–197.

Ganz anders liegen die Dinge bei *Michael Triegel* (\*1968), dem zweiten bedeutenden Maler, dessen Werk man im aktuellen Kunstgeschehen untrennbar mit christlicher Ikonografie in Verbindung bringt. Er ist 15 Jahre jünger als Anzinger. Die Geste des autonomen Künstlers scheint hier, zumindest auf dem ersten Blick, vollkommen ausgeschaltet. Stattdessen findet man sich in Zeiten Van Eycks, Raffaels, Bronzinos, Aertsens und Zurburáns wieder. Kein Wunder, dass sein Werk von jenen Sympathisanten hochgelobt und vereinnahmt wird, die einen möglichen Bruch in der langen christlichen Kunstepoche erst gar nicht sehen. Und wenn, dann in der Form, dass es doch eindeutig möglich wäre, die paar Dutzend Jahrzehnte aus der Geschichte am besten weg zu retuschieren. Die Bilder Triegels erscheinen wie Wasser auf den Wunden der in der Moderne so lang gedemütigten christlichen Kunst. Und der verdeckte Kampf der letzten Jahrzehnte zwischen „abstrakt“ und „figürlich“ hat hier einen eindeutigen Sieger. Papst Benedikt XVI. begrüßte Triegel, der diesen zwei Mal porträtieren durfte, denn auch mit: „Sie sind also mein Raffael“<sup>28</sup>, nachdem

them as „Bauernbarock in Comicform“ (farmers’ baroque in the form of comics). The iconographic innovation, also with regard to the depiction of scenes from the life of Jesus, is remarkable.<sup>27</sup>

Things are completely different in the case of *Michael Triegel* (\*1968), the second important painter whose work is inseparably linked to Christian iconography in present-day art. He is 15 years younger. The gesture of the autonomous artist seems to be completely eliminated here, at least a first sight. Instead, we find ourselves in the times of van Eyck, Raphael, Bronzino, Aertsen and Zurbarán. No wonder that his work is highly praised and taken in by those well-wishers who do not see any possible rupture in the long era of Christian art in the first place. And if so, in the sense that it would be perfectly possible to airbrush away these couple of dozens of decades from history. Triegel’s paintings seem like balm on the wounds of Christian art, which was humiliated for such a long time in modernity. And here we have a clear winner in the hidden struggle between “abstract” and “figurative” over the last decades. So Pope Benedict XVI welcomed Triegel, who was allowed to portray him twice, as follows: “You are my Raphael”<sup>28</sup> after the latter had studied the Pope’s facial features from the first row during the General Audience. Brought up in former GDR, with all the adverse circumstances of that state, he decided to study in Leipzig even in 1989, only a few weeks before the fall of the Wall: *I was sure, for me, the thing I wanted to learn, painting, which I wanted to study, was only possible in Leipzig. At the time, this was impossible in this quality elsewhere. At the time I thought that I could still go away after finishing my studies if the GDR would still be so unbearable then.*<sup>29</sup> This quality the artist talks about is the “Leipzig School”. Triegel, who was baptised as late as in the Easter night 2014, built up his own Arcadia in his youth. These talented young people were supported by the GDR, on drawing camps for example. When Triegel was allowed to visit this Arcadia for the first time—it was Italy—with money slipped by his relatives in 1990, he was not disappointed, on the contrary. *“What I noticed as a poor heathen child: That the form, which, for me, isn’t filled with content anymore, still causes a reaction. In front of the high altar of ‘Il Gesu’ I felt: In fact, you would have to kneel*

dieser in der Generalaudienz in erster Reihe die Gesichtszüge des Papstes einstudiert hatte. Aufgewachsen in der ehemaligen DDR, mit allen Widrigkeiten des damaligen Staates, entschied er sich noch 1989, wenige Wochen vor dem Mauerfall, für das Studium in Leipzig: „Mir war ganz klar: Das, was ich lernen wollte, die Malerei, die ich studieren wollte, das kann ich nur in Leipzig machen. In dieser Qualität war das damals woanders nicht möglich. Ich dachte mir damals, dass ich nach dem Studium immer noch weggehen könnte, wenn die DDR dann immer noch so unerträglich wäre.“<sup>29</sup> Diese Qualität, von der der Künstler spricht, ist die „Leipziger Schule“. Triegel, erst in der Osternacht 2014 getauft, hatte sich in seiner Jugendzeit sein eigenes geistiges Arkadien aufgebaut: Von der DDR wurden diese begabten jungen Menschen gefördert, auf Zeichencamps zum Beispiel. Als Triegel dann dieses Arkadien – das war Italien – das erste Mal, mit zugestecktem Geld von Verwandten, 1990 besuchen durfte, war er nicht enttäuscht, im Gegenteil. „Was ich gemerkt habe als armes Heidenkind: Dass in den Kirchen die Form, die für mich gar nicht mehr mit Inhalt besetzt war, immer noch etwas mit einem macht. Vor dem Hochaltar von ‚Il Gesu‘ hatte ich das Gefühl: Eigentlich müsstest du jetzt einen Kniefall machen – die Form zwingt dazu. Dass dieser Inhalt nicht mehr da war, das empfand ich als eine Leerstelle, als Verlust.“<sup>30</sup> Sein innerer Auftrag war fortan: für die Form, die leer geworden ist, neue Inhalte zu finden. In altmeisterlicher Technik – seine Bilder bedecken bis zu 20 Farblasurschichten – kommt er in der Auratisierung seiner Werke an jene der alten Meister heran. Zentralperspektive der Renaissance, Bedeutungsperspektive des Mittelalters, all das findet man in seinen Bildern wieder. Doch ist Michael Triegel Zeitgenosse genug, nicht zu übersehende Brüche einzubauen. Seine bildnerische Befragung reicht an starke Bildformulare heran, an Bekenntnisse und Theologoumena, in all ihrer Widersprüchlichkeit: In „Deus absconditus“ (2013) etwa inszeniert Triegel eine große Bildkastenbühne mit Requisiten, die mit einer Schnur verbunden sind und als solcher auf eine Enthüllung warten. Die Schnur läuft auf der rechten Bildhälfte über einen Holzkasten, in dem eine Statue eines Auferstandenen im Inneren umgekippt erscheint. Der offene Holzkasten ist, an der einen Seite noch am langen Tisch stehend,

*in front of this now—this would be formally mandatory. I felt it was a blank, a loss, hat this content wasn't there anymore.”*<sup>30</sup> Henceforth, his inner mission was to find new content for the form that had run empty. Painted in their very technique and covered by up to 20 layers of paint—his paintings reach the aura of the ones painted by the Old Masters. Central perspective of the Renaissance period, perspective of importance of the Middle Ages—all this can be found in his paintings. But Michael Triegel is contemporary enough to integrate disruptions that cannot be ignored. His artistic examination approximates powerful pictorial forms, confessions and theologoumena, in all their contradictoriness. In “Deus absconditus” (2013), for example, Triegel stages a large picture box stage with props linked by a cord and waiting to be revealed. The cord is running over a wooden box in the right half of the painting and the statue of the risen Christ seems to have fallen over inside. Still standing on the long table on one side, the open wooden box itself is tilted outward towards a wall built with clinker bricks, which reminds of a German church of the 1970s. The same truncated wall can be found in the left-hand half of the painting; both margins as well as the floor reminiscent of the Renaissance period, point towards the depth via the central perspective where a large black surface opens up though. This is where the figure to the left, dressed in gorgeous garments in the style of van Eyck, is turning to. It can definitely be identified as the Virgin Mary. Moreover, a delicate ring is floating over her head like an aureole. Yet she is not reading the Isaiah passage like in the images of Annunciation of that time (“Ecce, virgo in utero accipiet et pariet filium et vocabis nomen eius Emmanuel” (Look! The virgin will conceive a child! She will give birth to a son and will call him Immanuel) – Isaiah 7,14) but she is looking at a typewriter floating down in front of her, obviously from the late 19<sup>th</sup> century and manufactured by “Ideal”, without a face and hands. The latter seems to land on the long table. Not only the open box with the wooden figure of the risen Christ is standing on the other end of the long table but, in front of it, a more stable wooden box with a broken loaf of white bread inside. A glass of red wine is standing on top of it: Thus the Eucharistic allusions clearly show that the long table is the table of the Last Supper. The cross

<sup>30</sup> MICHAEL TRIEGEL im Gespräch mit “Weltonline”, (7 Januar 2011): <http://www.welt.de/kultur/article12024046/Ich-male-den-Papst-Mehr-Tabubruch-geht-nicht.html>

<sup>22</sup> HUBERT SCHMALIX, Cypress Park – Jesus Christus IV, 1991, Oil on canvas 175x134.5 cm, privately owned

<sup>23</sup> HUBERT SCHMALIX, resurrection fresco in the Bruder-Klaus Church in Dornbirn-Schoren (Vorarlberg), overall dimensions: about 13x18 meters, fresco, 1987.

<sup>24</sup> Cf. the 7<sup>th</sup> essay: Our Mother, pp., 813–830.

<sup>25</sup> Cf. SIEGFRIED ANZINGER: Ed. by INGRID BRUGGER, FLORIAN STEININGER. With Texts by SIEGFRIED GOHR, DANIELA GREGORI, P. FRIEDHELM MENNEKES S.J., FLORIAN STEININGER, HEINRICH THEISSING (Cat. Exh. Bank Austria Kunstforum Wien, 13. Feb. – 27. Apr. 2014), Ostfildern 2014.

<sup>26</sup> <http://pfarre-weyer.dioezese-linz.at/fenster.pdf> [24 June 2014]

<sup>27</sup> Cf. with illustration JOHANNES RAUCHENBERGER, ALOIS KÖLBL, “Innovative Tendenzen im Kirchen- als Künstlerfenster. Eine Tour d’Horizon Européen” in *kunst und kirche* 2 (2014), Volume 77, Vienna 2014, pp.4–21, here: pp.18–20.

<sup>28</sup> “Ich male den Papst. Mehr Tabubruch geht nicht”. (I Paint the Pope. A Greater Breach of Taboo Isn’t Possible) MICHAEL TRIEGEL in a conversation with “Weltonline”, (7 January 2011) on <http://www.welt.de/kultur/article12024046/Ich-male-den-Papst-Mehr-Tabubruch-geht-nicht.html>

<sup>29</sup> Cf. MICHAEL TRIEGEL in a conversation with ALOIS KÖLBL, “Perspektiven in der Malerei und im Leben” in *Denken + Glauben. Zeitschrift der Katholischen Hochschulgemeinde für die Grazer Universitäten und Hochschulen*, No. 174, (Winter 2014), Graz 2014, pp. 17–19, 18.

<sup>30</sup> MICHAEL TRIEGEL in a conversation with “Weltonline”, (7 January 2011) on <http://www.welt.de/kultur/article12024046/Ich-male-den-Papst-Mehr-Tabubruch-geht-nicht.html>



MICHAEL TRIEGEL  
**Deus absconditus, 2013**  
 Mischtechnik auf Maltafel /  
 Mixed media on painting board, 160x62cm  
 Courtesy der Künstler und Galerie Schwind

selbst nach außen gekippt, hin zu einer mit Klinkerziegeln gemauerten Mauer, die an eine deutsche Kirche der 1970er Jahre erinnert. Dieselbe angeschnittene Mauer befindet sich an der linken Bildhälfte, beide Begrenzungen, so wie der an die Renaissance erinnernde Fußboden, führen über die Zentralperspektive in die Tiefe, wo sich allerdings eine große schwarze Fläche eröffnet. Dorthin wendet sich die linke, mit Van-Eyck'scher prachtvoller Gewandung versehene Figur, die sich eindeutig als Jungfrau Maria identifizieren lässt. Ein feiner Reifen als Aureole schwebt zudem über ihrem Haupt. Sie liest aber nicht, wie in den Verkündigungsbildern jener Zeit die Jesajastelle („Ecce, virgo in utero accipiet et pariet filium et vocabis nomen eius Emmanuel“ – Jes 7, 14) sondern blickt gesichts- und handlos auf die vor ihr niederschwebende mechanische, offensichtlich aus dem späten 19. Jahrhundert stammende Schreibmaschine vom Markentypus „Ideal“. Diese scheint auf dem langen Tisch zu landen. Es wird von ihr kein Text mehr produziert, geschweige denn geschrieben, weder einer vom idealen noch vom realen Typus. Am anderen Ende des langen Tisches steht nicht nur die offene Kiste mit der Schnitz-Figur des Auferstandenen, sondern vorher eine mit größerer Stabilität versehene Holzkiste, in der ein gebrochener Weißbrotwecken liegt. Auf ihr

standing in front of it, visible at its respective ends, is fragile, pure rods. The crucified is on it, blood is dripping from his hands and toes but the invisible nails end in the black of the background again. Instead of the title of the cross with the I.N.R.I. above his head, a similarly folded piece of paper is protruding from his feet but there the graphically formulated speculation of Trinity as we know it from the Baroque period is inscribed: *“Pater est Deus est Filius est Deus est Spiritus Sanctus; Pater non est Filius non est Spiritus Sanctus...”*<sup>31</sup>

The crucified is covered but in the way this is staged and/or the cloth is hung the fall of the folds clearly reminds of Zurbarán's sweat-cloths of Christ (1635–40)<sup>32</sup> upon which the face of Christ is floating. So it is again an image, the image of Christ as such, which hides in the sacrifice of the cross as a “deus absconditus”. The lamb is not standing on the table in any idyllic or symbolic manner like in the Ghent Altarpiece but two literally slaughtered and unskinned heads of lambs obviously coming directly from the cooled slaughterhouse are stored under the table, in a cardboard box open to view. Here, the pictorial surrealism of the Divine Liturgy is radically transferred into the image.

Eventually, the composition is concluded on

<sup>31</sup>Abb. in: ALEX STOCK: Poetische Dogmatik. Gotteslehre. 3. Bilder, Paderborn 2007, 347.

<sup>32</sup>Illustration in ALEX STOCK: Poetische Dogmatik. Gotteslehre. 3. Bilder, Paderborn 2007, p.347.

steht ein Glas Rotwein: die eucharistischen Anspielungen weisen somit den langen Tisch eindeutig als Tisch des letzten Abendmahls aus. Das Kreuz, das davor steht, sichtbar an seinen jeweiligen Enden, ist fragil, ein pures Gestänge. Auf ihm steht der Gekreuzigte, Blut tropft aus den Händen und Zehen, doch die nicht sichtbaren Nägel enden abermals im Schwarz des Hintergrundes. Statt des Kreuztitulus mit dem I.N.R.I. über dem Kopf steht ein ebensolcher gefalteter Zettel auf seinen Füßen, doch ist dort die grafisch ausformulierte Trinitätsspekulation, wie sie aus dem Barock bekannt ist, eingeschrieben: „*Pater est Deus est Filius est Deus est Spiritus Sanctus; Pater non est Filius non est Spiritus Sanctus...*“<sup>31</sup>

Der Gekreuzigte ist verdeckt, aber in der Inszenierung bzw. Hängung des Tuches fällt der Faltenwurf so, dass er eindeutig an Zurbaráns Schweißtücher Christi (1635-40)<sup>32</sup> erinnert, auf dem das Antlitz Christi schwebt. So ist es erneut ein Bild, das Bild Christi schlechthin, das sich am Kreuzesopfer als „*Deus absconditus*“ verbirgt. Nicht idyllisch symbolisch wie am Genter Altar steht das Lamm auf dem Tisch, sondern wörtlich geschlachtet sind zwei tote, enthäutete, offenbar frisch aus dem gekühlten Schlachthaus kommende Lammköpfe unter dem Tisch verwahrt, die in einer dem Betrachter zugeneigten offenen Pappschachtel liegen. Der bildliche Surrealismus in der Messliturgie ist hier radikal ins Bild übertragen.

Die Komposition findet schließlich am rechten Ende des Bildes ihren Abschluss: Ein kleines Mönchlein hat die Schnur, die sich wie ein imaginärer Vorhang über das Bild erstreckt, in der Hand – oder sie gleitet zumindest durch seine gefalteten Hände. Die mittelalterliche Bedeutungsperspektive, die Triegel bei dieser Figur anwendet, macht es kleiner. Seine Kutte ist weiß, die Faltung seines Gewandes ist bravourös herausgearbeitet. Doch wie das Hauptmotiv des Bildes ist auch sein Gesicht verhüllt. Seine Blickachse und der Gegenstand seiner Anbetung gelten dem vor ihm liegenden Apfel, der am Rand der Stufe zum Betrachtterraum ruht. Als Kopfbedeckung trägt der betende/bittende Mönch eine Kegelmütze, die auch an religiöse Fanatiker aus Amerika denken lässt. Sollte er an der Schnur ziehen, fällt der Vorhang.<sup>33</sup>

the right-hand margin of the image. A little monk is holding the cord, which is running across the painting like an imaginary curtain, in his hands—or it is at least sliding through his folded hands. The medieval perspective of importance Triegel used for this figure makes him smaller. His habit is white and the folds of his garment are masterly elaborated. But, like the main subject of the painting, his face is covered too. The apple in front of him resting on the edge of the step towards the space of the viewer is the aim of its viewing angle and the subject of his worship. The praying/pleading monk is wearing a cone hat as headgear, which also reminds of religious zealots in America. If he pulls the cord, the curtain drops.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Vgl. Francisco de Zurbarán, *Sudarium*, 1635–40, Nationalmuseum Stockholm.

<sup>33</sup> Cf. Francisco de Zurbarán, *Sudarium*, 1635–40, National Museum Stockholm.

<sup>34</sup> Vgl. WERNER TÜBKE – MICHAEL TRIEGEL: *Zwei Meister aus Leipzig*. Hg. von RICHARD HÜTTEL für die Kunsthalle Rostock und die Museen der Stadt Aschaffenburg, Kunsthalle Jesuitenkirche (Kat. Ausst. Kunsthalle Rostock, 22.06.2014 – 14.09.2014; Museum Jesuitenkirche Aschaffenburg, 24.01.2015 – 19.04.2015), München 2014.

<sup>35</sup> Cf. WERNER TÜBKE – MICHAEL TRIEGEL, *Zwei Meister aus Leipzig*. Edited by RICHARD HÜTTEL for the Kunsthalle Rostock and the Museums of the City of Aschaffenburg, Kunsthalle Jesuitenkirche (exh.-cat. Kunsthalle Rostock, 22 June 2014 – 14 September 2014; Museum Jesuitenkirche Aschaffenburg, 24 January 2015 – 19 April 2015), Munich 2014.



SANG-KYOON NOH

### Twin Jesus Christs, 2001

Pailletten auf Polyesterharz und Fiberglas /  
sequins on polyester resin and fiberglass

Courtesy Sang-Kyoon Noh  
Ausstellungsansicht / Exhibition view:  
Medium Religion, KZM Karlsruhe (2008/09)

## Serienproduktion und Demokratisierung des Göttlichen

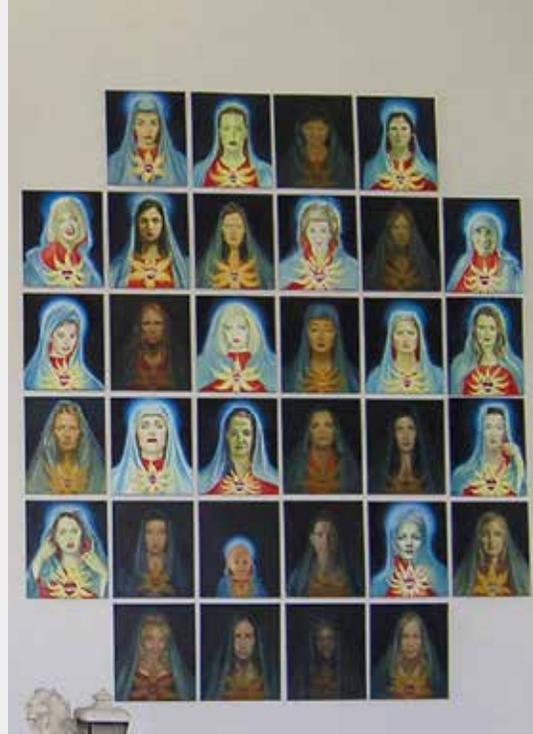
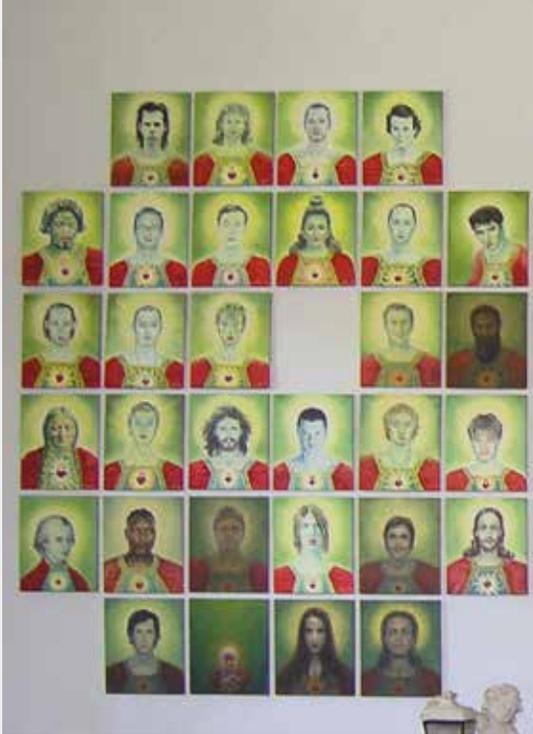
II Die Serienproduktion ist Teil der Geschichte des Christusbildes. Reproduzierte Darstellungen Jesu gab es seit der Legende von Edessa im 6. Jahrhundert. Die modernen Reproduktionen der Bilder Jesu, selbst die schönsten unter ihnen in den bedeutendsten Museen der Welt, haben jedoch gerade dieses nicht: die Wirkkraft, wie sie die Veroniken, Mandylien und Abgarbilder zumindest der Legende nach besitzen. Die neuesten Kopien findet man auch nicht im Schrein inszeniert und mit viel Rahmenwerk umgeben, sondern üblicherweise in Schaukästen vor Kirchen, auf Erbauungsschriften oder in manchen religiösen Kinderbüchern. Die Serienproduktion beförderte freilich die Verkitschung des Motivs, das die abendländische Malereigeschichte wie kein anderes ausgelotet hatte. Vor allem in den einstigen Missionsländern ist die christliche Imagerie noch immer von einem Jesustyp geprägt, der im 19. Jahrhundert wurzelt. Evangelikale Kirchen und deren Künstler arbeiten mit bewusst naiven Motiven.<sup>34</sup> Mit der Ikonisierung arbeiten nicht wenige Künstler und nehmen diese zur Befragung von Originalität und Abbild: Bereits *Andy Warhol* hatte diese Serienproduktion an Leonardos Abendmahl in den 60er Jahren ausgetestet. Diese Befragung kehrt regelmäßig wieder. Als zentrales Eingangsbild zur Ausstellung „Medium Religion“ (2008/09) im ZKM Karlsruhe fungierten die „*Twin Jesus Christs*“ – das Englische tut sich mit dem Plural leichter – des koreanischen Künstlers *Sang-Kyoon Noh* (\* 1958). Einladend, in der klassischen und bekannt erscheinenden Geste des „Der Herr sei mit Euch“, standen nicht *ein*, sondern *zwei* Herren, den Besuchern begrüßend gegenüber: Riesige paillettenbesetzte Statuen, die Jesus als überdimensionierte, glänzende Zwillingsgestalt zeigen, hatten den Künstler freilich mehr in der Populärkultur als in der religiösen Praxis verhaftet ausgewiesen. Die Christusfigur als doppelter Messias im Glitzerkostüm verweise, so der Erklärungstext der Kuratoren Peter Weibel und Boris Groys, auf die „*technische wie mediale Reproduzierbarkeit und damit auf den Tod des Originals*“.<sup>35</sup> Diese doch relativ banale Erkenntnis, gekleidet in das glitzernde Kostüm einer medientheoretischen Fragestellung, könnte zu der schlichten

<sup>34</sup> Vgl. CAROL CROWN (Ed.): *Coming Home! Self-Taught Artists, the Bible and the American South*, Art Museum of the University of Memphis in association with the University Press of Mississippi, Jackson 2004.

<sup>35</sup> <http://www02.zkm.de/mediumreligion> [12 May 2014]

## Serial Production and the Democratization of the Divine

II Serial production is part of the history of the image of Christ. There have been reproduced representations of Jesus since the Legend of Edessa in the 6<sup>th</sup> century. Yet the modern reproductions of the images of Jesus, even the most beautiful among them in the most important museums of the world, lack precisely this: the effective force the Images of Veronica, Mandyliions, and Images of Edessa have, at least according to legend. Moreover, the most recent copies cannot be found staged in a shrine and surrounded by an ample framework but usually in showcases in front of churches, in devotional writings, or in some religious children's books. Of course, serial production expedited the fact that the subject that had been sounded out by the Western history of painting like no other was turned into kitsch. In particular, Christian imagery in the overseas countries missioned by European missionaries is still marked by a type of Jesus which is rooted in the 19<sup>th</sup> century. Evangelic churches and their artists work deliberately with naive subjects.<sup>34</sup> Quite a lot of artists work with iconisation and use it to examine originality and likeness. *Andy Warhol* already tested this serial production with Leonardo's Last Supper in the 1960s. This examination returns at regular intervals. The "*Twin Jesus Christs*"—the plural sounds more natural in English than in German—by the Korean artist *Sang-Kyoon Noh* (\* 1958) were the central entrance image to the exhibition "MEDIUM RELIGION" (2008/09) in the ZKM Karlsruhe. Not one but two of them welcomed the visitors with the apparently inviting, classic, and familiar gesture of "The Lord be with you": Of course, the huge sequined statues representing Jesus as an oversized glittering twin figure positioned the artist rather in popular culture than in religious practice. According to the curators, Peter Weibel and Boris Groys, the figure of Christ as a double Messiah in glitter garment refers to the "technical and media reproducibility, and thus to the death of the original".<sup>35</sup> But this relatively banal insight, dressed in the glittering costume of a question raised by media theory, could tempt us to simply retort this artistic intervention. This is exactly the point of Christianity! From the point of view of media theory, the original is dead. But



ANDREAS LEITNER

### Gotteskinder, 2006

Installation im Stiegenaufgang zum Minoritensaal, aktuelle kunst in graz, (2006)

Ausstellungsansicht: Andreas Leitner: GOTTESKINDER (2006)

ANDREAS LEITNER

### Gotteskinder (God's Kids), 2006

Installation im the stairway to the Minoritensaal (2006)

Exhibition view: Andreas Leitner: GOD'S KIDS (2006)

Entgegnung auf diese künstlerische Intervention verleiten: Genau das ist der Punkt des Christentums! Das Original, in medientheoretischer Hinsicht, ist tot. Die Reproduzierbarkeit aber liegt im Bildwerden seiner Zeugen, in ihrer Beweiskraft und ihrer Evidenz also.

Auf der Folie des Klischees entwickelte der Wiener Künstler *Andreas Leitner* (\* 1976) ein Kunstprojekt, in dem er die „Zeugen“ ins Bild setzte: Eine Weihnachtspredigt mit dem bekannten Satz von Angelius Silesius – „*Und wäre Christus tausendmal in Bethlehem geboren, und nicht in dir: Du bliebest doch in alle Ewigkeit verloren*“ – war für den Künstler der Ausgangspunkt, eine Serie von „Herz-Jesu“- bzw. „Herz-Marien-Bilder“ zu malen, aber mit Gesichtern aus der Gegenwart. Für dieses Kunstprojekt lernte er altmeisterlich zu malen. Der schleichenden Demokratisierung des Göttlichen fügte er eine beklemmende Bildergalerie hinzu – die letztlich den Betrachter zum ambivalenten Richter machte. Er versammelte Menschen unterschiedlichster Natur, Freunde des Künstlers, Menschen mit Kult- und Sexstatus, Heilige, Politiker, Terroristen: Alle wollten und sollten in ihrem göttlichen Kern und Anspruch dargestellt werden. Die scheinbare Wertfreiheit des Nebeneinanders eröffnete gleichzeitig einen ungeheuren Hiatus zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen Wahrheit und Faktizität. Wo ist dabei die Grenze zu ziehen

reproducibility requires that its witnesses become an image, hence in their probative force and evidence.

The Vienna-based artist *Andreas Leitner* (\* 1976) developed an art project in which he presents the “witnesses”. A Christmas sermon with the well-known lines by Angelius Silesius—“*Und wäre Christus tausendmal in Bethlehem geboren, und nicht in dir: Du bliebest doch in alle Ewigkeit verloren*” (*Though Christ a thousand times in Bethlehem be born and not within thyself, Thy soul will be forlorn*)—was the artist’s starting point for a series of “Sacred Heart” and/or “Heart of Mary” paintings, but with contemporary faces. (Bild) He learnt to paint like an Old Master for this art project. And he added an oppressive image gallery to the creeping democratization of the divine—, which eventually turned the viewers into ambivalent judges. He gathered the most different people—friends of the artist, people with cult status or sex starlets, saints, politicians, and terrorists: All wanted to be and should be portrayed with their divine core and pretense. At the same time, the apparently non-judgemental nature of the juxtaposition opened up an enormous hiatus between pretense and reality, and between truth and facticity. So where must we draw the line here, between right and wrong, between master, brother, sister, enemy, and genius? What had just started as a well-meant question very quickly turned into a decision: yes and no, wrong or

<sup>34</sup> Cf. CAROL CROWN (Ed.), *Coming Home! Self-Taught Artists, the Bible and the American South*, Art Museum of the University of Memphis in association with the University Press of Mississippi, Jackson 2004.

<sup>35</sup> <http://www02.zkm.de/mediumreligion> [12 May 2014]

<sup>36</sup> Cf. JIŘÍ ŠEVČIK, *Kunst für den säkularisierten Menschen? – „Himmel gegen Hölle steht derzeit 3:2.“*, Jana and Jiří Ševčík in a conversation with Kamera Skura & Kunst-Fu” in *kunst und kirche 2* (2004), Volume 67, Darmstadt 2004, pp. 78–81.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 80.



KAMERA SCURA / KUNST-FU

### Superstart, 2003

Ansicht aus dem Tschechischen Pavillon  
der 50. Biennale von Venedig 2003 / View  
from the Czech Pavillon at the 50th Venice  
Biennale in 2003

zwischen wahr und falsch, zwischen Herr, Bruder, Schwester, Feind, Genie? Was eben noch als gut gemeinte Frage begann, rutschte sehr schnell auf die Ebene der Entscheidung: ja und nein, falsch oder richtig. Mutter Teresa: *Ja*, Osama bin Laden: *Nein*. George Bush: *Nein. Ja!* Madonna: *Ja*. Madonna: *Nein*. Welche? Jesus: *Ja*. Mozart: *Ja. Nein!* Wem kann man also die Rolle Jesu, wem die Mariens zuschreiben? Der scheinbaren Distanzlosigkeit zum religiösen Bild folgte ein Innehalten, die von Privatheit ebenso wie von ihrer hochpolitischen Sprengkraft zeugte.

Sowohl *Andreas Leitner* wie *Sang-Kyoon Noh* benützten das Klischee des Jesusbildes für ihre Kunst: Nur zwei Beispiele für viele andere, die dokumentieren, dass sich genau so das Jesus-Bild im Gedächtnis christlicher Reproduktionskultur eingepägt hat: Mit bodenlangem Kleid, schulterlangem Haar, die Arme ausgebreitet, ein wenig hilflos, langweilig und banal. Die Codierung ist so klar, dass ihre Ikonographie auch ziemlich *verfremdet* wirkt: Auf der Suche nach *dem* Symbol, das in Europa eindeutig gelesen werden könne, setzten auf der 50. Biennale von Venedig 2003 die durchaus anarchisch zu nennenden Künstlergruppen *Kunst-Fu* und *Kamera-Skura* im Pavillon Tschechiens und der Slowakei einen ironischen Kommentar zum gesellschaftlichen Phänomen der Vergötterung des Sports, der körperlichen Leistung und des Körpers selbst.<sup>36</sup> Jahre später (2014) fungierte so die Jesus-Statue von Rio de Janeiro als Erkennungsfigur der Fußball-WM. Eine überlebensgroße, monumentale Christusfigur schwebte bereits auf der Biennale Venedigs als ringeturnender Athlet im Sportdress zwischen Videos von jubelnden Fans unter einem imaginären, funkelnden Sternenhimmel. Keine

right. Mother Teresa: *Yes*. Osama bin Laden: *No*. George Bush: *No. Yes!* Madonna: *Yes*. Madonna: *No*. Which one? Jesus: *Yes*. Mozart: *Yes. No!* So who can also be attributed the role of Jesus, or the role of Mary? The apparent lack of distance to the religious image was followed by a pause which bore witness of both privacy and its highly political brisance.

Both *Andreas Leitner* and *Sang-Kyoon Noh* used the stereotype of the image of Jesus for their art. Here are only two examples out of many others which document that the image of Jesus was internalised by the memory of the Christian culture of reproduction exactly like this: With a floor-length dress, shoulder-length hair, the arms wide open, a little helpless, boring, and banal. The coding is so clear that their iconography also appears quite *alienated*. Looking for the symbol that can be clearly interpreted all over Europe, *Kunst-Fu* and *Kamera-Skura*, two artists' groups that can definitely be called anarchical made an ironical comment on the social phenomenon of the idolization of sports, the physical performance and the body itself in the Czech and Slovak Republic Pavilion at the 50<sup>th</sup> Venice Biennale in 2003.<sup>36</sup> Years later, in 2014, the Jesus statue over Rio de Janeiro thus worked as a symbol of the Football World Cup. At the Venice Biennale, a larger-than-life monumental figure of Christ was already floating as a rings gymnast in sportswear under an imaginary twinkling starry night sky between videos of cheering fans. No wound was suggestive of Christ as he was wearing a tracksuit; only the tilted head, the placidity of this body, the arms wide open like the man on the cross, yet his hands not nailed to anything but nobly grasping the rings: a silent and solemn winner was presented, in a hieratic moment of silence

<sup>36</sup> Vgl. JIRÍ ŠEVČÍK: Kunst für den säkularisierten Menschen? – „Himmel gegen Hölle steht derzeit 3:2.“, Jana und Jirí Ševčík im Gespräch mit Kamera Skura & Kunst-Fu, in: *kunst und kirche* 2 (2004), 67. Jg., Darmstadt 2004, 78–81.

ALEXANDER KOSOLAPOV  
 This is my body, 2002

Leuchtkästen / lightboxes,  
 je 105 x 150 cm / each 105 x 150 cm

Courtesy Guelman Gallery

Ausstellungsansicht / Exhibition view:  
 Medium Religion, KZM Karlsruhe (2008/09)



Wunde deutete auf Christus hin, war er doch mit einem Trainingsanzug bekleidet, nur seine Haltung des geneigten Kopfes, die Ruhe seines Körpers, die zur Kreuzeshaltung ausgebreiteten Arme, deren Hände aber nicht genagelt waren, sondern erhaben durch die Ringe griffen: ein stiller, feierlicher Sieger war zu sehen, in einem hieratischen Moment der Ruhe und Überhöhung, unreal und surreal zugleich. Der Athlet als muskulöser Sieger: Das wird erwartet. Der Athlet als stiller Kreuzesmann: Wohl nicht. *Vincit, regnat, imperat*: Das Kreuz als Siegeszeichen hingegen eröffnete hier andere Interpretationsmuster als jene Kaiser Konstantins. Dass sich Religion verschoben hat – hin zum Sport, zum Geld, zur Werbung – ist im polymorphen Kessel postmoderner Gegenwartserfahrung Gemeingut: „In unserem Projekt für Venedig haben wir versucht, den offenkundigsten Konflikt zwischen Körper und Geist zu zeigen. Wir konfrontieren das Show-Business im Sport mit Religion, gut bezahlte Sportstars mit dem Bildnis Christi.“<sup>37</sup> Ähnliche künstlerische Verfahren kann man auch am Verschnitt von Religion und Konsum erkennen: In der Ausstellung „Medium Religion“ war etwa das später – durch das Blasphemieurteil des russischen Gerichtshofs<sup>38</sup> – berühmt gewordene Leuchtkastendiptychon des russischen Künstlers Alexander Kosolapov zu sehen: Das Gesicht Jesu, auf rotem Hintergrund, mit „This is my blood“ und: „This is my body“, verbunden mit dem Coca-Cola-Schriftzug für das „Blut“ und dem „McDonalds-Schriftzug“ für den „Leib.“<sup>39</sup> Dabei ging es um die Frage, was im Kapitalismus die Konsumenten einte: Kosolapovs Antwort ist „ein ironischer Kommentar zur Konsumkultur, in der Produkte zum Fetisch werden und die Werbung zur Bibel.“<sup>40</sup>

and exaggeration which was both unreal and surreal. The athlete as a beefy winner. This is what we expect. The athlete as a silent man of the cross. That's rather unlikely. *Vincit, regnat, imperat*: But here, the cross as a sign of victory opens up different patterns of interpretation than those of Emperor Constantine. That religion has shifted—towards sports, money, and advertising—is commonplace in the polymorphous cauldron of the postmodernist experience of the present: “We tried to show the most obvious conflict between the body and the mind in our project for Venice. We confronted the show business in sports with religion, and well-paid sports stars with the image of Christ.”<sup>37</sup>

Similar artistic methods can also be seen in the blend of religion and consumerism. For example, the exhibition “Medium Religion” presented the lightbox diptych created by the Russian artist Alexander Kosolapov, which became famous later on due to the blasphemy verdict of a Russian court.<sup>38</sup> The face of Jesus on red ground with “This is my blood” and “This is my body” linked to the Coca Cola lettering for the “blood” and the McDonalds lettering for the “body”<sup>39</sup>. The question was what united the consumers in capitalism. Kosolapov’s answer is “an ironical comment on consumer culture, where products are turned into fetishes and advertising becomes the Bible.”<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Ebd., 80.

<sup>38</sup> <http://thejesusquestion.org/2011/10/10/forbidden-art-in-russia/> [6.8.2014]

<sup>39</sup> Medium Religion, 141.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ibid, p. 80.

<sup>38</sup> <http://thejesusquestion.org/2011/10/10/forbidden-art-in-russia/> [6 August 2014]

<sup>39</sup> Medium Religion, p.141.

<sup>40</sup> Ibid.



ROBERT RUMAS  
Gesten, 1993

Installation (zwei Objekte 210x60x60 cm, Glas, Elektroinstallation, zwei Vitrinen – Jungfrau Maria und Jesu [Kunstmarmor], zwei Fotografien, 130x60 cm, Unterwäsche).  
Im Depot der Zderzak Galerie, Krakau

ROBERT RUMAS  
Gestures, 1993

Installation, (two objects 210x60x60 cm, glass, electric installation, two display cabinets, – Virgin Mary and Jesus [artificial marble], two photographs, 130x60 cm, underwear).  
In the depot of Zderzak Gallery, Krakow

## Jesus-Blasphemie und Jesus-Kitsch

**III** Eine kitschige Jesusfigur kann aber auch zur künstlerischen Strategie werden für ein Erforschen, wie Gesellschaft tickt – wann sie eine soziale Wirkung unter welchen Umständen entfacht, was Bedeutungsträger sind, und wie diese zustande kommen. „Die bewussten Profanisierungen, die ich an den bedeutungsvollen Zeichen des Glaubens anstelle, können Manipulationen verdeutlichen“<sup>41</sup>, sagt der polnische Künstler Robert Rumas, der als Hauptvertreter der sog. „postmodernen Häretiker“<sup>42</sup> (Pawel Leszkowicz) gilt. Rumas' Kritik trifft auf eine Glaubenspraxis, die durch Oberflächlichkeit und auf Reduktion auf äußerliche Rituale und Symbole gekennzeichnet ist – und die sich vor allem dem Geld verschrieben hat. Er legt die lasziven Gesten von kitschigen Jesus- und Marienfiguren frei, er verpackt Jesus und Marienstatuen als „Wärmeflaschen“, er lässt Madonnen nicht Tränen, sondern Sloti weinen. Weckgläser mit Madonnen, Herz-Jesu-Bildchen und Hostien stehen in seinem Regal, letztere verteilt er als Snack für seine Freunde. Robert Rumas betreibt Blasphemie „als Gesellschaftsanalyse“<sup>43</sup>: „Diese Bedeutungsebenen, die sich hinter dem Vorhang des Heiligen verbergen, sichtbar zu machen, indem ich sie in andere Kontexte verschiebe, ist wie eine Art quasi-psychoanalytischer Therapie. So gesehen könnte selbst das Teilen der Hostien eine Art von Therapie sein. Wenn Therapie als ein Vergehen, eine unerlaubte Grenzüberschreitung anzusehen ist, dann bin ich tatsächlich ein Blasphemiker“<sup>44</sup>, so Rumas im Gespräch. Der Künstler ist sich mit seiner Kunst einerseits der Gefährlichkeit in Polen und andererseits der Lächerlichkeit im „westlichen“ Kunstbetrieb bewusst. „Die Kultobjekte sind für mich nur Mittel zum Zweck. Worum es mir wirklich geht, sind die Strukturen, die eine bestimmte Art des Funktionierens der Bürger im öffentlichen Raum bewirken. [...] In Wahrheit waren nie Madonnen in meinen Werken.“<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Vgl. JOHANNES RAUCHENBERGER, ALOIS KÖLBL: Madonna im Marmeladeglas. Kunst als blasphemische Gesellschaftsanalyse. Robert Rumas im Gespräch, in: Kunst und Kirche 3 (2007), 70. Jg., Wien 2007, 29–34. Gekürzte Fassung in diesem Buch, S.532–538.

<sup>42</sup> PAWEŁ LESZKOWICZ: Polnische Madonnen, in: Kunst und Kirche 3 (2007), 70. Jg., Wien 2007, 13–20.

<sup>43</sup> Vgl. RAUCHENBERGER, KÖLBL: Kunst als blasphemische Gesellschaftsanalyse, 30.

<sup>44</sup> Ebd.

## Jesus Blasphemy and Jesus Kitsch

**III** But a kitschy figure of Jesus can also turn into an artistic strategy of exploring how society works, when it sparks off social effect under which circumstances, what its carriers of meaning are, and how the latter come into existence. “The deliberate profanizations I pursue in the meaningful signs of faith can illustrate manipulations”<sup>41</sup>, says the Polish artist Robert Rumas, who is regarded as the main representative of the so called “postmodern heretics”<sup>42</sup> (Pawel Leszkowicz). Rumas' critique meets a religious practice which is characterized by superficiality and the reduction to outward rituals and symbols and is above all committed to money. He lays bare the wanton gestures of kitschy figures of Jesus and Mary, he wraps up statues of Jesus and Mary as “hot-water bottles”, and he makes Madonnas cry zlotys instead of tears. Preserving jars filled with Madonnas, little images of the Sacred Heart, and hosts are on his shelf, and he serves his friends the latter as a snack. Robert Rumas practises blasphemy as an “analysis of society”<sup>43</sup>: To make these levels of meaning hiding behind the curtain of the sacred visible by shifting them into other contexts is a kind of quasi-psychoanalytic therapy. Viewed in this light, even the sharing of hosts could be some kind of therapy. If therapy is regarded as offence, or illicit transgression of limits, then I am indeed a blasphemer,<sup>44</sup> Rumas said in a conversation. The artist is aware of both the danger of his art in Poland and its ridiculousness in the “Western” art world. For me, cultic representations are only a tool. My real concern is the structures that effect a certain kind of functioning of citizens in public space. [...] In truth, there were never really Madonnas in my works.<sup>45</sup>

Provocateurs and those being provoked share their supposed struggle for “truth” when it comes to the figures of Christ and Mary and their use in art. The former transgress tight limitations, tear up traditional structures, and hold a mirror up to those who are too sure of their truth, and who are above all not willing to question the existing power structures. Such a struggle is an important aspect when it comes to judging blasphemy, even though this is of course not everything. Anyway, it is worth mentioning in the pan-European overview that the figure of Christ also plays a not

und die vor allem nicht bereit sind, bisherige Machtstrukturen zu hinterfragen. Ein derartiges Ringen ist ein wichtiger Aspekt in der Beurteilung von Blasphemie, wenngleich es freilich nicht der ganze ist. Es ist jedenfalls im gesamt europäischen Blick erwähnenswert, dass in Polen die Christusfigur auch im kritischen Kunstdiskurs eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Dahinter steht wohl das Phänomen, dass der gesellschaftliche Umbruch nach 1989 ganz wesentlich von der zeitgenössischen Kunst mitgestaltet wurde. Mit ihr ging nicht nur der Zusammenbruch des Kommunismus einher, auch die katholische Kirche, die den wichtigsten gesellschaftsbildenden Faktor darstellt, wurde mit neuen Lebensformen, neuen Gesellschaftsmodellen, mit Hierarchie- und Institutionskritik konfrontiert. *Iza Kowalczyk* beschreibt, wie Zensur und die Zerstörung von Kunstwerken diesen Umbruchsprozess auszeichnen. „*Man hielt eine Kunst für gefährlich, die den polnischen Katholizismus und den Einfluss der Kirche auf die gesellschaftliche Wirklichkeit kritisch durchleuchtete und heikle Themen wie mangelnde Toleranz anprangerte. Die Kunst wurde deswegen zu einem wichtigen Instrument der Demokratie und demokratischer Prozesse.*“<sup>46</sup>

In Bezug auf die Kunst ist zu sagen, dass in Polen eine außerordentlich vitale Kunstszene vorherrscht, die in vielem jener der westlichen an Frische nichts nachsteht. Die Auseinandersetzung mit der Bildwelt des Katholizismus in der aktuellen Kunst in Polen hat ebenfalls einen singulär zu nennenden Stellenwert; sie greift tief in die gesellschaftlichen Strukturen von Moral und Machtverhältnissen ein.<sup>47</sup> Ausstellungen wie *IRRELIGIJA* (2004) in Brüssel oder „*Der Katholische Faktor*“<sup>48</sup> in Regensburg (2009) haben die Brisanz der sog. kritischen Kunst Polens in Bezug auf Gesellschaft und Kirche gezeigt. Mitunter trifft diese Kunst die ganze Schärfe einer öffentlichen Kritik, die wiederum von politisch einschlägiger Seite forciert wird. *Dorota Nieznalska* etwa erwartete ein jahrelanger Prozess wegen Blasphemie, als sie mit ihrem Werk „*Passion*“ den männlichen Körperkult zur Disposition stellen wollte und in einer Videoinstallation einen im Fitnessstudio sich abrackern den Mann mit einem Kreuz kombinierte, das von der Ansicht eines männlichen Genitals ausgefüllt war. Schließlich erhielt sie als Strafe Sozialdienst

insignificant role in the critical art discourse in Poland. What stands behind this is probably the phenomenon that the radical social change after 1989 was co-designed by contemporary art to a very significant extent. This was not only associated with the collapse of Communism but the Catholic Church too, which represents the most important socially formative factor, was confronted with new ways of life, new models of society, and critique of hierarchies and institutions. *Iza Kowalczyk* describes how censorship and the destruction of artworks characterize this process of radical change. “*Art that critically examined Polish Catholicism and the influence of the Church on the social reality and denounced sensitive issues such as the lack of tolerance was deemed dangerous. For this reason, art became an important tool of democracy and democratic processes.*”<sup>46</sup> With regard to art we have to state that an extremely vital art scene prevails in Poland whose freshness is by no means inferior to Western art in many respects. The examination of the pictorial world of Catholicism in Polish contemporary art is also of unmatched importance; it intervenes deeply into the social structures of morals and power relationships.<sup>47</sup> Exhibitions such as “*IRRELIGIJA*” (2004) in Brussels or “*Der Katholische Faktor*”<sup>48</sup> in Regensburg (2009) illustrated the brisance of the so called critical art in Poland with regard to society and the Church. Sometimes, this art meets the full rigorousness of the public authorities which, in its turn, is expedited by the respective side of the political spectrum. For example, *Dorota Nieznalska* faced a yearlong trial for blasphemy when she wanted to place the male body cult at our disposal in her work “*Passion*” and combined a man working out in a gym with a cross which was filled with the view of male genitals. In the end, she was sentenced to perform community service and she was prohibited from showing a penis in connection with across.<sup>49</sup> Even though the “*Christian*” discussions of blasphemy have conspicuously decreased in our part of the world in recent years—the shock of the “*cartoons controversy*” in 2006 and the current Islamic terror have decisively influenced our cultural perception—the core of this debate will never vanish into thin air. The incarnation of God’s son necessarily entails phases of blasphemy. They started in early Christianity—the first known representation of the crucifixion is a



ROBERT RUMAS  
Preserving Jars, 1994–2004

Einweckglas, Hostien  
Preserving Jar, Madonna Statues

<sup>45</sup> Ebd., 34.

<sup>46</sup> IZA KOWALCZYK: Zwischen Zensur und Verletzung religiöser Gefühle. Religiöse Themen in der polnischen kritischen Kunst seit 1989, in: *kunst und kirche* 3 (2007), 70. Jg., Wien 2007, 21–28, 21.

<sup>47</sup> Vgl. ebd.

<sup>48</sup> Cf. JOHANNES RAUCHENBERGER, ALOIS KÖBL, “*Madonna im Marmeladeglas. Kunst als blasphemische Gesellschaftsanalyse. Robert Rumas im Gespräch*” in *kunst und kirche* 3 (2007), Volume 70, Vienna 2007, pp.29–34. Abridged version in this book, pp. 532–538.

<sup>49</sup> PAWEŁ LESZKOWICZ, “*Polnische Madonnen*” in *kunst und kirche* 3 (2007), Volume 70, Vienna 2007, pp.13–20.

<sup>48</sup> Cf. RAUCHENBERGER, KÖBL, *Kunst als blasphemische Gesellschaftsanalyse*, p.30.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid, p. 34.

<sup>46</sup> IZA KOWALCZYK, “*Zwischen Zensur und Verletzung religiöser Gefühle. Religiöse Themen in der polnischen kritischen Kunst seit 1989*” in *kunst und kirche* 3 (2007), Volume 70, Vienna 2007, pp.21–28, 21.

<sup>47</sup> Cf. ibid.



MARTIN KIPPENBERGER  
Zuerst die Füße, 1990

MARTIN KIPPENBERGER  
Feet First, 1990

<sup>48</sup>Der katholische Faktor in der zeitgenössischen Kunst aus Polen und Deutschland. (Kat. Ausst. Historisches Museum Minoritenkirche, Städtische Galerie „Leerer Beutel“, Regensburg). Hrsg. vom Berufsverband Bildender Künstler Niederbayern/Oberpfalz e.V., kuratiert von MACIEK CZAPSKI und CHRISTIAN SCHNURRER, Köln 2009.

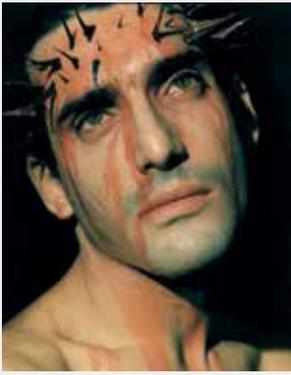
<sup>49</sup>Vgl. (incl. Abb.) KOWALCZYK: Zwischen Zensur und Verletzung religiöser Gefühle, 23.

<sup>50</sup>Vgl. GÜNTER ROMBOLD: Viele Konflikte sind überflüssig, manche unausweichlich, in: Ders.: Bilder – Sprache der Religion, (Ästhetik – Theologie – Liturgik, Bd. 38), Münster, 2004, 81–90, hier: 87: „Zunächst fragt sich, ob Gott sich durch solche Bilder überhaupt beleidigen lässt. Hinter dieser Meinung stecken menschlich-allzumenschliche Vorstellungen von Gott. Man wird wohl kaum umhin können, festzustellen, daß vielmehr Menschen betroffen sind – jene Menschen, deren ‚religiöse Gefühle verletzt werden‘“.

<sup>51</sup>Vgl. JOHANNES RAUCHENBERGER: Heilmittel Blasphemie. Zu Wahrheits-, Frömmigkeits- und Therapiebekundung in Religion und Kunst. Vortrag bei der Tagung im Schwäbischen Tagungs- und Bildungszentrum Kloster Irsee, gemeinsam mit der Katholischen Akademie in Bayern, zum Thema: Blasphemie. Listig, lästig, gotteslästerlich!, 10. 09.2011, unveröff. Manuskript, Ders.: Religionserwartung, der Störfaktor Kunst und die Grenzen des Verrats. Vortrag beim Symposium „Fascinosum et tremendum. Zeitgenössische Kunst und Religion“, Cusanus Akademie, Hofburg Brixen, 22. März 2014, unveröff. Manuskript.

und es wurde ihr verboten einen Penis in Verbindung mit einem Kreuz zu zeigen.<sup>49</sup> Auch wenn die „christlichen“ Blasphemiediskussionen in unseren Breiten in letzter Zeit auffällig zurückgegangen sind – der Schock des „Karikaturenstreits 2006“ und der islamistische Terror der letzten Zeit sind dabei wesentliche Einschnitte in der kulturellen Wahrnehmung –, der Kern der Debatte wird sich nie verflüchtigen. Die Inkarnation des Gottessohnes zieht notwendig Blasphemieschübe nach sich. Sie begannen im frühen Christentum – die erste bekannte Kreuzigungsdarstellung ist ein gekreuzigter Eselskopf. Gotteslästerung war der Hinrichtungsgrund Jesu. Nicht alles, was als Blasphemie bezeichnet wird, verdient auch diese Bezeichnung. Vielleicht gibt es, wie Günter Rombold einmal richtig gesagt hat, Blasphemien im christlichen Sinne gar nicht, oder sie sind „Schreie De profundis“.<sup>50</sup> Ein Austarieren zwischen Wahrheits-, Frömmigkeits- und Therapiebekundung<sup>50</sup> ist jedenfalls ein angemessenes Verhalten dazu. Die von Rombold genannte Blasphemiedefinition trifft wohl auf Martin Kippenberger (1953–1997) zu, dem letzten, großen „christlichen“ Beispiel einer Blasphemiedebatte im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends. Der Skandal um den „Gekreuzigten Frosch“ im Bozener Museion legte freilich auch jenes fatale Zusammenspiel von Denunziation, voreiligem Gehorsam und Machtanspruch frei, das bei Blasphemiedebatten so oft erscheint.<sup>52</sup> Hemdsärmelige Lokalpolitik – „Der Frosch muß ganz / schleinigst weck / fa unserem schianen / Tirolerfleck!“ Oder „Dö Kunst isch nix für unser Land, sie soll dorthin, von wo sie stammt“<sup>53</sup> – traf auf kuratorische Arroganz, die von ihr beanspruchte „Freiheit der Kunst“ auf scheinbar dümmliche Katholiken, die den dort urlaubenden Papst zu Hilfe riefen und von ihm später sogar einen Brief erhielten. Das, was der Kunstvermittler und Jesuit Gustav Schörghofer SJ dazu geschrieben hat, konnte man in jenen eifernden Monaten in Südtirol nicht rezipieren: „Die Gestalt des Gekreuzigten wird von diesen erbärmlichen Gestalten aus einem Meer von Kitsch und Schund gerettet. Vielen fällt es ja gar nicht mehr auf, zu welcher Belanglosigkeit die Gekreuzigten der Herrgottindustrie verkommen sind. Hier ist nun eine Gestalt, die das Erbärmliche und Schreckliche dieses Hängens am Kreuz vor Augen führt. Mehr

crucified head of a donkey. Blasphemy was the reason why Jesus was executed. Not everything called blasphemy deserves this designation. Perhaps, as Günter Rombold once rightly stated, blasphemy in the Christian sense does not exist at all, or it is “shouts *de profundis*”<sup>50</sup>. At any rate, balancing between expressing truth, piety and therapy<sup>51</sup> is an appropriate attitude towards this. The definition of blasphemy provided by Rombold probably applies to Martin Kippenberger (1953–1997), the last great “Christian” example for a blasphemy debate in the first decade of the new millennium. Of course, the scandal around the crucified frog in the Museion museum in the city of Bolzano also revealed the fatal interplay of denunciation, anticipatory obedience, and pretension to power that often appears in blasphemy debates.<sup>52</sup> (Bild Kippenberger) Down-to-earth local politics—“*Der Frosch muß ganz / schleinigst weck / fa unserem schianen / Tirolerfleck!*“ (The frog must quickly disappear from our beautiful spot in Tyrol) or “*Dö Kunst isch nix für unser Land, sie soll dorthin, von wo sie stammt*“ [Art is not good for our country; it should return to where it comes from]<sup>53</sup>—met curatorial arrogance; “the freedom of art” claimed by the latter met apparently simple-minded Catholics who called the Pope, who was just spending his holidays there, to their aid. They even received a letter from the Pope at a later date. The things the art communicator and Jesuit Gustav Schörghofer SJ wrote about this couldn’t be appreciated in South Tyrol in those zealous months. “*The figure of the crucified is saved from a sea of kitsch and trash by these miserable figures. Many people don’t even notice anymore into which triviality the crucified figures have degenerated in the Jesus industry. Now here is a figure that shows us quite plainly the miserable and terrible aspect of this hanging on the cross. And what’s more: The frog is holding a beer mug with beer foaming over in his right hand, and an egg in his left. That the beer is foaming over can be understood as the epitome of abundance, the egg as a symbol of life. Both hint at life in abundance. ‘He had no form or majesty that we should look at him, and no beauty that we should desire him.’ (Isaiah 53,2)*”<sup>54</sup>. At any rate, the “sea of kitsch and trash” seems to be more blasphemous here than the “blasphemy” of the artist suffering hardship.



BETTINA RHEIMS / SERGE BRAMLY  
 Aus dem Zyklus: I.N.R.I., 1998  
 Dornenkrönung (1), Kreuzigung (2,3),  
 Pietà mit Engel (4)  
 Aus der Ausstellung: Bettina Rheims:  
 I.N.R.I. (2000)

BETTINA RHEIMS / SERGE BRAMLY  
 From the series: I.N.R.I., 1998  
 Crowning with Thorns (1), Crucifixion (2,3),  
 Pietà with Angel (4)  
 From the exhibition: Bettina Rheims:  
 I.N.R.I. (2000)

noch: Der Frosch hält in der Rechten einen Bierkrug mit überschäumendem Bier, in der Linken ein Ei. Das Überschäumen des Bieres kann als Inbegriff der Fülle verstanden werden, das Ei als Symbol des Lebens Beides weist hin auf ein Leben in Fülle. „Er hatte keine schöne und edle Gestalt, so dass wir ihn anschauen mochten. Er sah nicht so aus, dass wir Gefallen fanden an ihm.“<sup>54</sup> Das „Meer aus Kitsch und Schund“ scheint hier jedenfalls blasphemischer zu sein, als die „Blasphemie“ des in Not geratenen Künstlers.

Die Etikettierung „Blasphemie“ – einzig des Covers wegen – hat auch den bekannten Fotoband der Starfotografin Bettina Rheims und des Kunstkritikers George Bramly getroffen, die wohl nachhaltigste Publikation im Feld des Christusbildes zur Jahrtausendwende.<sup>55</sup> Auch wenn sie von Bischöfen in Frankreich (und auch Österreich) ausgegangen war: Sie war eine Fehlanzeige. In Wirklichkeit war die gekreuzigte Frau bloß das linke Bild eines Triptychons, dessen Mitte keinen Corpus zeigte, nur ein leeres Kreuz. Was gravierender war: Die Serie läßt sich weniger unter Blasphemie, dafür aber vor allem unter Kitsch diskutieren. Dabei stand ein edles Interesse der beiden Künstler zu Beginn: „Wie läßt sich Jesus heute darstellen, am Beginn des XXI. Jahrhunderts? Wie läßt sich mit heutigen Mitteln, in der uns vertrauten Welt, sein Leben, sein Tun, seine Lehre schildern, so daß es uns anspricht, daß es – und das mag paradox erscheinen – zeitlos wirkt, wie es ja in den Evangelien heißt: ‚Ich bin mit euch für immer, bis ans Ende der Welt!‘ Wir stützen uns also auf die Texte, schöpfen aus den Quellen, versuchen Tatsachenberichte und Legenden, die sie nach sich zogen, zu mischen, als gehörte dies in diese unbestimmte Zeit, die wir Gegenwart nennen, als entdeckten wir alles zum ersten Mal, und dabei folgen wir im Grunde nur dem Beispiel der Künstler der Vergangenheit, die nicht davor zurückscheuten, Episoden aus der Schrift in ihr

The label “blasphemy”—only because of the cover—also applied to the well-known photo book by the star photographer Bettina Rheims and the art critic George Bramly, the probably most in-depth publication in the field of the image of Christ around the turn of the millennium.<sup>55</sup> Bild INRI Even though it came from bishops in France (and in Austria too): It was a mistake. In actual fact, the crucified woman was only the left-hand picture of a triptych whose center did not show any body but only an empty cross. What was more serious: The series cannot be discussed so much in the light of blasphemy but rather, and first and foremost, in the light of kitsch. Yet this was based on the two artists’ noble interest: “How can Jesus be represented today, on the outset of the 21<sup>st</sup> century? How can his life, his activities, and his teachings be depicted with the means of today and in the world we are familiar with, so that it appeals to us and—this may appear paradoxical—seems timeless, as is written in the Gospels after all: ‘And remember that I am always with you until the end of time’. He we rely on texts, draw from sources, try to mix factual accounts and legends that they entailed as if this belonged to this indefinite time we call present, as if we discovered everything for the first time; and yet we basically only follow the example of the artists of the past who did not shy away from moving episodes from the Holy Scriptures into their own century and even giving them a suburb of Florence as a background.”<sup>56</sup>

85 scenes from the life of Jesus, Passion, and Resurrection were staged and photographed in landscapes around the Mediterranean Sea, abandoned garages, factories and hospitals near Paris. At first, we must approvingly state the following on the level of reception: Not a single one of the exhibitions presented in this book was proportionally as well attended as this one. Wherever it was shown, this exhibition became the most successful show in Germany and Austria.<sup>57</sup> The success proves

<sup>52</sup> <http://www.zeit.de/2009/04/A-Frosch> [20.2.2014]

<sup>53</sup> Zit. in: eb.

<sup>48</sup> Der katholische Faktor in der zeitgenössischen Kunst aus Polen und Deutschland. (exh.-cat. Historisches Museum Minoritenkirche, Städtische Galerie “Leerer Beutel” Regensburg). Edited by Berufsverband Bildender Künstler Niederbayern/Oberpfalz e.V., curated by MACIEK CZAPSKI and CHRISTIAN SCHNURRER, Cologne 2009.

<sup>49</sup> Cf. (incl. Abb.) KOWALCZYK, Zwischen Zensur und Verletzung religiöser Gefühle, p.23.

<sup>50</sup> Cf. GÜNTER ROMBOLD, Viele Konflikte sind überflüssig, manche unausweichlich, in: Id., Bilder – Sprache der Religion, Ästhetik – Theologie – Liturgik Volume 38, Münster 2004, pp.81–90, here 87. “At first, we have to ask if God can be offended at all by such images. There are all too human conceptions behind this opinion. Probably, one cannot do otherwise but state that in fact people are concerned—those people whose ‘religious feelings are hurt’”.

<sup>51</sup> Cf. JOHANNES RAUCHENBERGER, “Heilmittel Blasphemie. Zu Wahrheits-, Frömmigkeits- und Therapiebekundung in Religion und Kunst.” Vortrag bei der Tagung im Schwäbischen Tagungs- und Bildungszentrum Kloster Irsee, gemeinsam mit der Katholischen Akademie in Bayern, zum Thema: Blasphemie. Listig, lästig, gotteslästerlich?, 10. 09.2011, unpublished manuscript; Id., “Religionserwartung, der Störfaktor Kunst und die Grenzen des Verrats.” Lecture at the symposium “Fascinosa et tremendum. Zeitgenössische Kunst und Religion”, Cusanus Akademie, Hofburg Brixen, 22 March 2014, unpublished manuscript.

<sup>52</sup> <http://www.zeit.de/2009/04/A-Frosch> [20 February 2014]

*Jahrhundert zu transportieren und ihnen als Hintergrund gar einen Vorort von Florenz zu geben.*<sup>54</sup>

Es wurden 85 Szenen aus dem Leben Jesu, der Passion und der Auferstehung in Landschaften des Mittelmeers sowie in verlassenen Garagen, Fabriken und Krankenhäusern bei Paris inszeniert und fotografiert. Auf der Ebene der Rezeption muss zunächst anerkennend festgehalten werden: Keine einzige der in diesem Buch vorgestellten Ausstellungen war anteilmäßig so stark besucht wie diese. In Deutschland und in Österreich wurde diese Ausstellung zur erfolgreichsten Schau, wo immer sie gezeigt wurde.<sup>57</sup> Der Erfolg beweist die Sehnsucht nach der Lesbarkeit der Bilder: In einer Zeit, wo das religiöse Bildwissen der nachkommenden Generation immer mehr gegen Null geht, war diese Ausstellung für viele Lehrerinnen und Lehrer – die ja entschieden hatten, diese Ausstellung zu besuchen – die geeignetste Form, die Urfunktion der religiösen Bilder, nämlich Bilddidaktik, zu rezipieren. Auf der Ebene einer theologischen Kunstkritik war die Serie freilich weniger gelungen, weil reine Inszenierung der Authentizität der Jesusgeschichte Lügen straft. Das Argument der Aktualisierung und der Schönheit – beide wichtige Koordinaten in der Geschichte der Darstellungen Jesu – greifen zu kurz. Die Münchener Romanistin Barbara Vinken hat dazu treffend hingewiesen, wie im Zyklus I.N.R.I. „*religiöse Kunst auf den Körper des Mannequins trifft [...]. Er wirft ein Schlaglicht auf die Ästhetik der Moderne, weil er das Verhältnis von Kunst und Religion neu bestimmt. I.N.R.I. ist nach Pasolinis Evangelium des Matthäus die erste große Neuinszenierung der Passion Jesu. I.N.R.I. übersetzt das Leben und Sterben des Mensch gewordenen Erlösers als Muster aller Darstellbarkeit über die Zeiten in unsere Zeit.*“<sup>58</sup> Vinken schließt daran eine kunstphilosophische Reflexion im Sinne Hegels an: „*Für Hegel hieß alle Kunst in der Ära des Christentums romantische Kunst. Er bestimmt sie als Kunstform, deren wahrer Inhalt ‚die absolute Innerlichkeit‘ und deren ‚entsprechende Form die geistige Subjektivität‘ sein sollte. Ihr Gegenstand ist Hegel zufolge die Darstellung des Lebens und Sterbens Christi. Das Programm von Rheims‘ Fotografie läuft dieser romantischen Kunst zuwider: Mit dem Inbegriff des seelenlosen Körpers, dem Körper des Mannequins im Medium*

the desire for the readability of the images. In a time when the knowledge of religious images of the younger generation is virtually zero, this exhibition was the most appropriate way for many teachers—who after all decided to visit this exhibition—to highlight the original function of religious images, that is didactics through images.

Of course, on the level of theological art criticism, the series was less felicitous because the mere *mise-en-scène* of authenticity belies the story of Jesus. The arguments of updating and beauty—both important coordinates in the history of the representations of Jesus—are too narrowly considered. Barbara Vinken, the Munich-based researcher of Romance languages and literature, aptly pointed out how “*religious art encounters the body of the fashion model [...]*” in the series I.N.R.I. “*It highlights the esthetics of modernism because it redefines the relationship between art and religion. After Pasolini’s Gospel of Matthew, I.N.R.I. is the first big restaging of the Passion of Christ. I.N.R.I. translates the life and the dying of the incarnate redeemer as a pattern of presentability across time into our time.*”<sup>58</sup> Vinken adds to this a art-philosophical reflection à la Hegel:

“*For Hegel, all art in the era of Christianity was romantic art. He defined it as an art form whose true content should be ‘absolute inwardness’ and its ‘corresponding form, the subjective spirit’. According to Hegel, its subject is the representation of the life and dying of Christ. The agenda of Rheims’ photography contradicts this romantic art: So the epitome of soulless art, photography, visualizes with the epitome of the soulless body, the body of the fashion model, what was the epitome of romantic art according to Hegel. The soul lights up through it through matter in an exemplary manner, and the divine in the human. I.N.R.I. is a comment and a preliminary end of an art that illustrates the appearance of the transcendental in the sensual, and the divine in the material.*”<sup>59</sup>

In line with Barbara Vinken, soullessness is the central accusation of art that apparently pretends to show religious things but has as such stopped being really art if one wants to interpret it on the level of Hegel’s “end of art”. At any rate, fashion models and make-up are not transfiguration, and beauty that is not calibrated against the one of the Passion in the Gospel but against youth culture and

<sup>54</sup> GUSTAV SCHÖRGHOFER: *Drei im Blau. Kunst und Glaube*, Salzburg 2013, 78f.

<sup>55</sup> GEORGES BRAMLÉ, BETTINA RHEIMS: *I.N.R.I.*, München 1998.

<sup>56</sup> Ebd., 11.

<sup>57</sup> Das Deutsche Historische Museum zeigte die Schau zur Milleniumswende 1999/2000, <http://www.dhm.de/ausstellungen/inri>; das Essl-Museum Klosterneuburg und das Kulturzentrum bei den Minoriten in Graz im Jahre 2000.

<sup>58</sup> BARBARA VINKEN: *Die Wiederkehr der Vanitas – Das Kreuz und Jesu Herz: Religiöse Bilder prägen Mode und Pop*, in: *DIE ZEIT* 52 (2001), [28.12.2013]: [http://www.zeit.de/2001/52/Die\\_Wiederkehr\\_der\\_Vanitas](http://www.zeit.de/2001/52/Die_Wiederkehr_der_Vanitas).

<sup>59</sup> As cited in *ibid.*

<sup>54</sup> GUSTAV SCHÖRGHOFER, *Drei im Blau. Kunst und Glaube*, Salzburg 2013, p.78f.

<sup>55</sup> GEORGES BRAMLÉ, BETTINA RHEIMS, *I.N.R.I.*, Munich 1998.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>57</sup> The German Historical Museum presented the show at the turn of the millennium, in 1999/2000, <http://www.dhm.de/ausstellungen/inri>; the Essl-Museum Klosterneuburg and the Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz, in 2000.

des Inbegriffs der seelenlosen Kunst, der Fotografie, wird ins Bild gesetzt, was nach Hegel Inbegriff der romantischen Kunst war. Beispielhaft scheint in ihm die Seele durch die Materie, das Göttliche im Menschlichen auf. I.N.R.I. ist Kommentar und vorläufiger Endpunkt einer Kunst, die das Aufscheinen des Übersinnlichen im Sinnlichen, des Göttlichen im Irdischen illustriert.<sup>59</sup>

Seelenlosigkeit ist mit Barbara Vinken der zentrale Vorwurf an eine Kunst, die scheinbar vorgibt, Religiöses zu zeigen, aber die als solche aufgehört hat, wirklich Kunst zu sein, wenn man sie auf dem Niveau von Hegels „Ende der Kunst“ lesen will. Mannequin und Make up sind jedenfalls nicht Verklärung, und eine Schönheit, die nicht an jenem der Passion im Evangelium, sondern an Werbung, Jugendkultur und Design geeicht ist, reicht für das Christusbild auch theologisch nicht. In der Bekämpfung durch kirchlich kämpferische Gruppen sind freilich Kitsch und Blasphemie kein gleiches Paar. Gegen das zweite wird gekämpft, das erste wird verehrt.

### Ohne Ironie

**IV** Es gibt aber auch die andere Seite der Skala. In poetischer Brechung – in 16 Strophen mit dazugehörigen 16 Bildern – hat der in einer malerischen Einsiedelei lebende steirische Künstler *Alois Neuhold* einen ebensolchen „Leben-Jesu-Zyklus“ vorgelegt: Kleine, verdichtete Bildschreine mit unterschiedlichen Gesichtern im Zentrum erzählen die Schöpfungsfreude, das erlösende Handeln Jesu, das gesteinte Leidensabdrucktuch, die Schau Golgothas und den Osterkarneval: das alte Prophetenpaar Simeon und Hannah aus dem 2. Kapitel des Lukasevangeliums wird als Seher und Seherin vorgeführt: Ein außergewöhnliches Werk einer Visualisierung der Heilsgeschichte von einem Künstler, der eine eindeutige ikonografische Zuschreibung in seinem umfassenden Oeuvre bislang auffällig vermieden hat.<sup>60</sup> Die Poesie der Einfachheit hat der italienische Autor und Regisseur Pier Paolo Pasolini 1964 mit seinem Jesusfilm „Il Vangelo – Secondo Matteo“ entfacht und festgeschrieben. Das Überraschende dieses Films ist auch noch 50 Jahre später nachvollziehbar: in den das Heilige Land darstellenden Bildern Apuliens, in der Einfachheit der Leute, die Jesus folgen,

design, is not enough for the image of Christ in theological terms.

Of course, with regard to their contestation by militant clerical groups kitsch and blasphemy do not really match. They fight against the latter, and worship the former.

### Without Irony

**IV** But there is also the other end of the range. In a poetical refraction—in 16 verses with the associated 16 images—the Styrian artist *Alois Neuhold*, who lives in a picturesque hermitage, presented such a “series of the life of Jesus”: Small, condensed picture shrines with different faces in their center tell of the joy of Creation, the redeeming acts of Jesus, the stonewashed cloth of the imprint of suffering, the view of Golgotha and the Easter carnival. The old couple of prophets, Simeon and Hannah from the 2<sup>nd</sup> chapter of the Gospel according to Luke, is presented as visionaries: an exceptional work of visualizing the history of salvation created by an artist who has so far conspicuously avoided clear iconographic attributions in his comprehensive oeuvre.<sup>60</sup> The great Italian writer and director sparked off the lyricism of simpleness in his film about Jesus, “Il Vangelo – Secondo Matteo”, in 1964. What is so amazing about this film is still comprehensible 50 years later: in the images of Apulia, which stood in for the Holy Land, in the simpleness of the common people following Jesus, in the pictorial compositions which are deeply rooted in the European history of painting: Giotto, Masolino, Masaccio, Piero della Francesca et al. can virtually be discovered by spelling them out letter by letter. The person who realized this “retelling” is the Milan-based artist *Adrian Paci*, who was born and raised in Albania, and was trained in the manner of strict socialist realism at the Academy of Arts in Tirana.<sup>61</sup> With his “Cappella Pasolini” (in the collection of MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome) and the 15-part series “Il Vangelo – Secondo Pasolini” (in the collection of KULTUMdepot, Graz) he created one of the most exciting series about the life of Jesus in contemporary art. What we see on wooden panels are masterly painted ‘stills’ from Pasolini’s film. Paci’s biographical background is his youth in communist Albania, which blocked out every influence from abroad. As



5/p.XXX

<sup>59</sup> Ebd.

<sup>58</sup> BARBARA VINKEN, “Die Wiederkehr der Vanitas – Das Kreuz und Jesu Herz: Religiöse Bilder prägen Mode und Pop” in DIE ZEIT 52 (2001), [28 December.2013]: [http://www.zeit.de/2001/52/Die\\_Wiederkehr\\_der\\_Vanitas](http://www.zeit.de/2001/52/Die_Wiederkehr_der_Vanitas).

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Cf. the essay on Alois Neuhold on pp. 276–293 in this book.

<sup>61</sup> Cf. JOHANNES RAUCHENBERGER, Kulturelle Tiefenmuster in Bilder für heute umwandeln: Adrian Paci in kunst und kirche 2 (2012), Volume 75 Vienna, 2012. pp. 30–36, shortened version in this book pp. 238–247.



ADRIAN PACI

### Cappella Pasolini, 2005

Installation, Holz, Metal, Acryl auf Holz,  
390x300x320 cm

Sammlung des MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rom

ADRIAN PACI

### Cappella Pasolini, 2005

Installation, wood, metal, acryl on wood,  
390x300x320 cm

Collection of the MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome



Ⓜ S./p. 231

<sup>60</sup>Vgl. den Essay zu Alois Neuhold in diesem Buch, [276-293](#).

<sup>61</sup>Vgl. JOHANNES RAUCHENBERGER: Kulturelle Tiefenmuster in Bildern für heute umwandeln: Adrian Paci, in: kunst und kirche 2 (2012), 75. Jg., Wien 2012, 30-36, gekürzte Fassung in diesem Buch, [238-247](#).

Abb. der „Cappella Pasolini“ vgl. Adrian Paci, hg. von ANGELA VETTESE (Ausst.-Kat.: Galleria Civica di Modena, 14. Mai – 16. Juli 2006), Mailand 2006.

<sup>62</sup><http://db-artmag.de/de/66/feature/adrian-paci-angehaltene-zeit/>

in den Bildkompositionen, die tief in Europas Malereigeschichte wurzeln: Giotto, Masolino, Masaccio, Piero della Francesca u.a. sind förmlich im Nachbuchstabieren zu entdecken. Umgesetzt hat dieses „Nacherzählen“ der in Mailand lebende Künstler *Adrian Paci*, der aus Albanien stammt und an der dortigen Kunstakademie in Tirana auch seine malerische Ausbildung in der Manier des strengen sozialistischen Realismus erhalten hatte. Er schuf mit seiner „Cappella Pasolini“ (in der Sammlung des MAXXI in Rom) und dem 15-teiligen Zyklus „Il Vangelo – Secondo Pasolini (in der Sammlung des KULTUMdepots Graz) einen der aufregendsten Zyklen über das Leben Jesu in der zeitgenössischen Kunst.<sup>61</sup> Zu sehen sind auf Holztafeln perfekt gemalte „Stills“ aus Pasolinis Film.Ⓜ Pacis biografischer Hintergrund ist die kommunistische Erziehung Albaniens, die jeden Einfluss aus dem Ausland abschirmte. Erst um die Jahrtausendwende wurde er erstmals mit der Bildwelt des italienischen Filmemachers und Literaten konfrontiert, die ihn künstlerisch tief inspirierte. Seelenverwandtschaften entdeckte Paci in Pasolinis Blick auf das Einfachste des Lebens, die sich in den Gesichtern dieser Menschen spiegelt. Jesus selbst ist im 15-teiligen Zyklus nur selten zu sehen. Das Augenmerk des Künstlers liegt auf Ausschnitten der Landschaft, Ausschnitten der Gesichter, die sich aber alle auf den einen beziehen, von dem dieses Evangelium vom Stammbaum bis zum Ende der Tage erzählt: Jesus Christus. Durch und durch ein „Vangelo“, eine gute Botschaft für die einfachen Leute, und eine bedrohliche für die Mächtigen, ob es nun die Klerisei in der eigenen Priesterschaft oder Herodes in der Gestalt der damals Mächtigen ist. Ⓜ Mit diesem Zyklus und der Referenz auf Pasolini schwingt die

late as around the turn of the millennium, he was confronted with the pictorial world of the Italian filmmaker and writer for the first time, which deeply inspired him as an artist. Paci discovered spiritual kinship in Pasolini's eye for the simplest things in life, which are reflected in these people's faces. Jesus himself only shows up rarely in the 15-part series. The artist focuses on sections of the landscape, sections of the faces but they all refer to the one this Gospel tells about from his genealogical tree until the end of days: Jesus Christ. A "Vangelo" to the core, good news for the common people, and threatening news for those in power, whether it is the high clergy in today's priesthood or Herod as a representative of power in Christ's lifetime. Ⓜ What resonates in this series and the reference to Pasolini is the undisguised elementary force of the Gospel as a critique of the existing conditions as well as the respect for models in art history beyond modern aberrations. In Paci's works, the respect for the religious image is expressed in a totally new way which is far beyond mere medialization. Many of the faces Adrian Paci presents, mostly coming from poor milieus on the outskirts of Albanian cities, bear witness to the special degree of authenticity he achieves. Ⓜ This ability to communicate authenticity connects him to Pasolini's films.<sup>62</sup> Paci literally leant against Pasolini in his examination of the figure of Jesus. This also goes for the "one and only really religious work in my oeuvre" (A. Paci), the way of the cross created for S. Bartolomeo, Milan, in 2011. What Paci clearly fathomed in his examination of the figure of Jesus: He was not able to ironize it: "I'm sick of the cynicism of many contemporary works of art because they beat about the bush and don't raise any awareness."<sup>63</sup> It has to be stated that of the

unverstellte Urkraft des Evangeliums als Kritik bestehender Verhältnisse ebenso durch, wie die Achtung kunsthistorischer Vorbilder jenseits moderner Brechungen. Der Respekt vor einem religiösen Bild wird bei Paci auf ganz neue Weise zur Darstellung gebracht, der weit jenseits bloßer Medialisierung liegt. Die besondere Art von Authentizität hat Adrian Paci in vielen seiner darstellenden Gesichter, die meist aus dem armen Milieu der Vorstädte Albaniens entstammen, bewiesen. <sup>62</sup> Diese Authentizitätsvermittlung verbindet ihn mit Pasolinis Filmen. In der Auseinandersetzung mit der Jesusfigur hat sich Paci förmlich an Pasolini angelehnt. Das gilt auch für das „einzig wirkliche religiöse Werk in meinem Oeuvre“ (A. Paci), den für S. Bartolomeo in Mailand 2011 erarbeitete Kreuzweg. Was Paci in seiner Auseinandersetzung mit der Figur Jesu dabei dezidiert festgehalten hat: Ironisierung der Jesusfigur war für ihn nicht möglich: „Ich habe den Zynismus vieler zeitgenössischer künstlerischer Arbeiten satt, denn sie nennen die Dinge nicht beim Namen und schaffen kein Bewusstsein.“<sup>63</sup> Man muss festhalten, dass in der Kunst ausgerechnet vom Kreuz, das schließlich die Zuspitzung der Geschichte Jesu ausmacht, in der jüngeren Gegenwart oftmals nicht viel mehr als ein provozierender, mitunter blasphemischer Gestus hängen blieb. Adrian Paci hat dies alles wohl gesehen.

Bernhard und Anna Blume haben dies wohl auch gesehen – und entschieden sich in ihrem Kreuzweg für die Ironie. Doch sie taten es auf dem Rücken einer saturierten christlichen Kultur, die auf die Bedeutung ihrer Zeichen zunehmend weniger Wert gelegt hat und legt. So ist ihr Auftreten im Kreuzeswald zwar durch und durch ironisch, doch es kippt die Darstellung Jesu und der weinenden Maria Magdalena auch in ein Festhalten all jener Kreuze, die die spätere Kunst – das Werk entstand in Auseinandersetzung mit dem (De-) Konstruktivismus –, die Alltagskultur und schließlich die Werbung aus jenem Kreuz, das dem Kreuzweg den Namen gegeben hat, gemacht hat.<sup>64</sup> <sup>65</sup> Adrian Paci scheidet nicht nur das Darstellungsmittel der Ironie, sondern auch jenes des Pathos für seine Auseinandersetzung mit der Figur Jesu aus: „Die Rhetorik des Leidens ist etwas, was mich wirklich abstößt, und ich wollte mit diesem Aspekt nicht

cross of all things, which after all represents the pointed emphasis of Jesus' story, not much more remained in the more recent past quite often than a provocative and sometimes blasphemous gesture. Adrian Paci probably saw all this.

Bernhard and Anna Blume probably saw this and opted for irony in their way of the cross. Yet they did so on the back of a saturated Christian culture which has attached less and less value to the meaning of its signs. So their appearance in the forest of crosses is ironical to the core but the representation of Jesus and crying Mary also tilts into adhering to all the crosses created by more recent art—the work was created in the examination of deconstruction and constructivism—, popular culture and, last but not least, advertising from the cross which has given the way of the cross its name.<sup>64</sup> <sup>65</sup>

For his examination of the figure of Jesus, Adrian Paci does not only eliminate irony as a means of expression but also pathos: “The rhetoric of suffering is something that really repels me, and I didn't want to work with this aspect. Rather than brutality it was Christ's forlornness which I deemed appropriate for my way of the cross. This was very important for me in all images of the way of the cross. We are used to being shown physical suffering, not only in Christian iconography but also in movies such as Mel Gibson's “The Passion of Christ”. There is a lot of flesh, blood and physical suffering on display. Yet, in my work, I rather try to avoid this representation of suffering. I am more into loneliness.”<sup>65</sup>

So in the end, a crucifixion is presented which has its pictorial origin in the works of Diego Velazquez but has been seen millions of times since then: What we see is a simple body but without blood and pathos. There is no reference to Matthias Grünewald, Guido Reni, and Francis Bacon, but also none to the Holy Face of Lucca—if we wish to highlight different scales of the iconography of crucifixion. Just like in the other 13 images of his way of the cross for the Church of Saint Bartholomew in Milan, Adrian Paci did not depart from the iconography that has been developed in the artistic tradition for this form of pictorial devotion. He only built in one central irritation. He did without the cross. So the crucified was hanging on the scaffold of his studio. The viewer's point of view is slightly elevated, so that one only sees the lowered



<sup>62</sup> S./p. 232



<sup>63</sup> S./p. 239



<sup>64</sup> S./p. 132

<sup>62</sup> <http://db-artmag.de/de/66/feature/adrian-paci-angehaltene-zeit/>

<sup>63</sup> Zit. in: RAUCHENBERGER: Kulturelle Tiefenmuster, 243.

<sup>64</sup> Der Witz dieses Kreuzwegs kippte auch in der Realität: Bernhard Johannes Blume hatte die Arbeit für die Ausstellung „IRREALIGIOUS!“ (2011/12) noch verpackt, ehe er wenige Stunden später in das Krankenhaus fuhr, wo er wenige Tage danach aufgrund seiner akut erlittenen Krebserkrankung verstarb. Anna Blume hat diese Serie dem KULTUMdepot nach der Ausstellung geschenkt.

<sup>65</sup> As cited in RAUCHENBERGER, Kulturelle Tiefenmuster, p. 243.

<sup>64</sup> The joke of this way of the cross also tipped over in reality: Bernhard Johannes Blume had still been wrapping up some of their works for the exhibition “IRREALIGIOUS!” (2011/12) before he was taken to the hospital where he died of acute cancer only a few days later. After the exhibition, the KULTUMdepot received this series as a present from Anna Blume.

<sup>65</sup> RAUCHENBERGER, Cultural Depth Patterns, pp. 254.

ADRIAN PACI  
 Studie für eine Kreuzigung, 2011  
 Ed. 2/6 (+ 2AP), Druck auf Aluminium, 81x120 cm  
 KULTUMdepot Graz, aus: MITLEID | compassion (2012)

ADRIAN PACI  
 Study for a Crucifixion, 2011  
 Ed. 2/6 (+ 2AP), print on aluminum, 81x120 cm  
 KULTUMdepot Graz, from: MITLEID | compassion (2012)



*arbeiten. Viel mehr als die Brutalität fand ich die Verlassenheit Christi für meinen Kreuzweg angemessen. Das war mir sehr wichtig auf allen Kreuzwegbildern. Wir sind es gewohnt, das körperliche Leid gezeigt zu bekommen, nicht nur in der christlichen Ikonographie, auch in Filmen wie z.B. in Mel Gibsons 'Die Passion Christi'. Es ist viel Fleisch, viel Blut und viel physisches Leiden zu sehen. In meiner Arbeit versuche ich diese Darstellung des Leidens eher zu vermeiden. Mir geht es mehr um die Einsamkeit.*<sup>65</sup>

Am Ende ist also eine Kreuzigung zu sehen, die bei Diego Velázquez ihren bildlichen Ursprung hat, aber seither millionenfach bekannt ist: sie zeigt einen schlichten Korpus, doch ohne Blut und ohne Pathos: Keine Referenz auf Matthias Grünewald, Guido Reni, Francis Bacon, aber auch nicht auf das Volto Santo von Lucca – um Skalen in der Kreuzigungsikonografie schlaglichtartig auszumessen. Wie auch in den anderen 13 Bildern seines Kreuzwegs für die Mailänder Kirche San Bartolomeo wick Adrian Paci von der Ikonografie, die in der bildlichen Tradition für diese Bildandachtsform entwickelt worden war, nicht ab. Nur eine zentrale Irritation baute er ein: Er verzichtete auf das Kreuz. So hängt dieser Gekreuzigte am Gerüst seines Ateliers. Der Betrachterstandpunkt ist etwas erhöht, sodass man nur des gesenkten Kopfes ansichtig wird, nicht aber des Gesichts. Die gekreuzten Füße scheinen an der angelehnten Leiter festgemacht, seine Hände am Querbalken, der auf dem Gerüst befestigt ist. Ansonsten erinnert nichts an Golgotha, Säcke, Bilder und Kisten stehen herum. Das

<sup>65</sup> RAUCHENBERGER: Kulturelle Tiefenmuster, 254.

head but not the face. The crossed feet seem to be fastened to the ladder leaned against the wall, the hands on the crossbeam, which is attached to the scaffold. Otherwise, nothing reminds of Golgotha; sacks, pictures and boxes have been left all over the place. The light comes in exactly behind the body. The scene is deeply intimate, and as the crucified one is left on his own it culminates in the question "My God, why have you forsaken me?"

This black night of solitude inspired the Berlin-based media artist Tobias Trutwin to create a large glass triptych<sup>66</sup> based on the model of Rogier van der Weyden's crucifixion diptychs (around 1460).<sup>67</sup> There, the cross is positioned in front of a gray wall, and it is emphasized by a cloth hanging down vertically.

The black night of the picture begins along the horizontal axis, which runs through the head of Jesus. In the first part of this diptych, Mary Magdalene and the Mother of Jesus are "Zeugen" (witnesses) of death in greatest pain one can imagine. The artist also titled the work "ZEUGEN". He plays with the witnesses of the night, the witnesses of suffering, the witnesses of the Easter message, and spiritual and physical siring (German: "zeugen"). Now it is action in Trutwin's universe of images, which goes through pictorial theory in combination with Christian pictoriality, after the steps of materializing and knowledge. But it is mirrored via the "detour" of this art-historical reference and the steps to reasoned action.

Licht fällt genau hinter dem Korpus ein. Die Szene ist tief verinnerlicht und kulminiert im Alleingelassen-Werden des Gekreuzigten mit der Frage: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“

Diese schwarze Nacht der Einsamkeit hat den Berliner Medienkünstler *Tobias Trutwin* zu einem großen Glastriptychon **⑥** inspiriert, dessen Vorbilder in einem Kreuzigungsdiptychons Rogier van der Weydens (um 1460) **⑦** liegen: Das Kreuz ist dort vor einer grauen Mauer positioniert, es wird durch ein vertikal herunterhängendes Tuch unterstrichen. An der Horizontalachse, die durch das Haupt Jesu geht, beginnt die schwarze Nacht des Bildes. Im ersten Teil jenes Diptychons sind Maria Magdalena und die Mutter Jesu „Zeugen“ des Todes in höchst erdenklichem Schmerz. „ZEUGEN“ nennt der Künstler auch das Werk. Es ist ein Spiel mit den Zeugen der Nacht, den Zeugen des Leids, den Zeugen der Osterbotschaft und dem Zeugen im Geist und im Fleisch. In Trutwins Bilderkosmos, der Bildtheorie mit christlicher Bildlichkeit durchhexerziert, ist es nach den Schritten der Materialisierung und der Erkenntnis nun die Aktion. Doch sie ist gespiegelt über den „Umweg“ dieser kunsthistorischen Referenz und den Schritten zum begründeten Handeln.

## Herr und Herrschaft

**V** „ZEUGEN“ sind, wenn man sie mit dem Christusbild zusammendenken will, die Bilder Jesu in der Geschichte. Sie bekennen den Herrn. Schon in der Diktion der Jünger Jesu hält sich dieses Bekenntnis. Und es wird, vor allem, wo es darum geht, die Geschichte des Christentums auch in konkrete Geschichte zu übertragen, besonders virulent. Auch zu Ostern erkennen die Zeugen Jesus als den Herrn. Er wird im Credo als solcher angesprochen. Er findet sich immer wieder in den Bildern der Kunst. „Es ist der Herr“ – das war die Erkenntnis der Jünger nach Ostern – in Emmaus, beim Fischfang, hinter verschlossenen Türen. Im Konflikt, welcher Herr zu bekennen und anzubeten ist, beginnt die Zeit der Martyrien – Zeugenschaft bis zur Aufgabe des eigenen Lebens. In der Symbolsprache ihrer Liturgie hat die Kirche freilich genug Momente ausgebildet, die konkreten Herrschaftsverhältnisse abzubilden.

## The Lord and Domination

**V** If one wants to think about them together with the image of Christ, “ZEUGEN” (WITNESSES) are the images of Jesus in history. They confess the Lord. This confession is already captured in the diction of the disciples of Jesus. And it becomes particularly virulent when it comes to translating the history of Christianity also into actual history. At Easter too, the witnesses recognize Jesus as the Lord. He is addressed as such in the credo. He can be found in the images of art time and time again. “It is the Lord”—this was the disciples’ insight after Easter—in Emmaus, when fishing, behind closed doors. The time of martyrria—bearing witness right down to giving up one’s own life—begins with the conflict of deciding which Lord must be confessed and worshipped. Of course, the Church has developed enough elements in the symbolic language of its liturgy to illustrate the actual power relations. For example, the cathedra or the seats of the priest are such pieces of furniture.<sup>66</sup> **⑥**

In his Last Supper, *Klaus G. Gaida* does not present him sitting on the cathedra but as the solitary and somehow left-alone host in front of his table. But he shows the Lord with a gesture of invitation, the widely sweeping gaze of the contoured figure, the clearly marked but still not exactly defined handle in the center. At the bottom margin of the image, its composition is stabilized in the center by dynamic lines: The count of lines gives twelve. **⑦** The count of lines as an instrument for measuring quantity: How many have come? Galleries know this instrument, museums too. Now, there is increased counting in churches too. I must admit that these could become more! Thereby, an imaginary continuation of the counting is left open. What this kind of calculation nevertheless encourages, is the fact that any direct visual correlation of the viewer of the image to a disciple is suspended—an objectification tool so to speak. Here, the dynamic count of lines also makes sure that there is no hierarchy but the equality of all (here) in front of the Lord/Jesus sitting at the table. Yet, the claim for representation that can be deduced from the title of the Lord is very cautious in Klaus G. Gaida’s Last Supper—a gentle *Kyrie eleison*, far away from the acclamation to the Lord, which had been adopted from the one to the Byzantine emperor.

<sup>66</sup> Alex Stock analyzed “the pews [...] as power structure” in the furnishing of a church with unmatched perspicaciousness. Cf. Stock, PD EkkI, 1. Raum, pp. 87–121.



**⑥** S./p. 323



**⑦** S./p. 325



8 S./p.320



9 S./p.326



10 S./p.550

<sup>66</sup> Mit Scharfsicht hat Alex Stock „das Gestühl [...] als Gefüge der Macht“ in der Einrichtung einer Kirche analysiert. Vgl. Stock: PD Ekkl, 1. Raum, 87–121.

<sup>67</sup> Cf. the interview with HANNES PRIESCH, *The Double-Edged Word: On Religion, the Bible and Violence* on pp. 566–572 in this book.

<sup>68</sup> Cf. „Im Anfang war das Wort...MARK WALLINGER im Gespräch mit JOHANNES RAUCHENBERGER und ALOIS KÖLBL“ in *kunst und kirche 2* (2002), Volume 2002, Darmstadt 2002, pp. 97–101. Printed in a modified version in this book pp. 488–495. Religious questions—which are tinged by the view of an intellectual originally rooted on the left side of the political spectrum and which are reflected in exhibition titles such as „Forever and Ever“, „Angel“, „Threshold to the Kingdom“, „The Underworld“, „Heaven“, „The End“, „God“, „Jesus Christus“, „Easter“, „Via Dolorosa“, „Hymn“, and „Seeing is Believing“—play a striking role in Wallinger’s work. Also cf. JOHANNES STÜCKELBERGER, „Die Stadt als religiöser Raum. Mark Wallingers Analysen“ in *kunst und kirche 3* (2014), Volume 77, Vienna 2014, pp.42–45.

Die Kathedra oder die Priestersitze sind etwa derartige solche Möbel.<sup>66</sup> Nicht auf der Kathedra sitzend, sondern als alleinigen und irgendwie alleingelassenen Gastgeber vor seinem Tisch präsentiert ihn Klaus G. Gaida in seinem Abendmahl. Doch er zeigt den Herrn mit einer Geste der Einladung, den weit ausladenden Blick der umrissenen Figur, den deutlich gekennzeichneten, aber dennoch nicht genau definierten Griff in die Mitte. Am unteren Bildrand wird die Bildkomposition von dynamischen Strichen zentral stabilisiert: Die Strich-Zählung kommt auf zwölf. Strichzählung aber ist das Instrument der Quantitätsbemessung: Wie viele sind gekommen? Galerien kennen dieses Instrument. Museen. Nun wird auch in der Kirche vermehrt gezählt. Zugegeben: Es könnten mehr werden! Denn offen gelassen wird damit auch eine imaginäre Weiterzählung. Was diese Art der Bemessung dennoch fördert ist, dass eine direkte visuelle Zuordnung des Bild-Betrachters zu einem Jünger damit aufgehoben wird – ein Objektivierungswerkzeug sozusagen. Die dynamische Strichzählung sichert hier auch noch, dass keine Hierarchie, sondern Gleichheit aller (hier) vor dem am Tisch sitzenden Herrn / Jesus gilt. Der Repräsentationsanspruch, der aus dem Herrentitel abzuleiten ist, ist in Klaus G. Gaidas Abendmahl doch sehr verhalten. Ein sanftes *Kyrieleison*, weit weg von der Akklamation an den Herrn, die von jener an den byzantinischen Kaiser einst übernommen worden war. Ein Bekenntnis zum Herrn ist aber dennoch ohne Herrschaft schwer zu denken. Was aus dieser Erinnerung dennoch bleibt: Ist der *eine Herr* mit der *Repräsentation von Herrschaft heute* überhaupt ins Bild zu bringen? Zu unterschiedlich ist die Repräsentanz der Herrschaft längst geworden, mitunter zu grotesk und fratzig, zu höhnisch oder auch schlicht zu banal. Der islamistische Terror lässt diese Frage in seiner Abscheulichkeit erst gar nicht aufkommen. Messianische Erwartungen aber kehren dennoch regelmäßig wieder. Bislang das letzte Mal war – nach der Präsidentschaft des christlich-fundamentalistisch denkenden George Bush<sup>67</sup> – 2008 mit Barack Obama noch einmal ein Aufschwung einer politischen Ästhetik zu erleben, die gespickt war mit beinahe messianischer Hoffnung. Bereits vorab wurde diese mit höchsten irdischen Preisen

But a declaration of belief in the Lord can hardly be conceived without domination. What remains nevertheless from this memory: Can the *one Lord* be visualized at all with the *representation of domination* today? The representation of domination became too different a long time ago, sometimes too absurd and grotesque, too scornful, or simply too banal. In its atrocity, the Islamic terror does not raise this question in the first place. Nonetheless, messianic expectations return at regular intervals: The last time so far—after the presidency of George W. Bush, who has Christian fundamentalist views<sup>67</sup>—we experienced the revival of a political aesthetics replete with almost messianic hope when Barack Obama became President in 2008. This was already honored in advance with the highest awards on Earth such as the Nobel Peace Prize. It just had to lose its magic. At any rate, an alternative to the current modes of governance is not really evident in a culture of democracy. After all, such attempts are for the most part above all retrospective. A few years ago, Polish members of parliament wanted to declare Jesus Christ King of Poland again! They did not obtain a majority but only got laughed at. Moreover, such suggestions are not crowned with success in the times of the EU even though the latter’s twelve stars have been taken from the Immaculata’s halo of twelve stars. Who may wear it, and how many are still queuing outside? Jesus as an alternative representation figure of domination like in the apsidal mosaics of Rome, Ravenna, Palermo, or Monreale does not really work in the world we are living in today. There are enough examples to show the opposite. If nothing else, they led to the separation of the State and the Churches in European history: an achievement of the history of civilization. There are still shadows of the domination legitimized by God. The son of man of the Gospels would not have foreseen that power, domination, and faith would enter such long-lasting alliances time and again. This is at least difficult to distill from the Gospel. The immediacy there is talk of when Jesus summons his disciples, and when the latter confess that he is the Lord has emerged again and again in flash moments of art, whether as mere face—not only in representative mosaics—whether as an object of devotion or as a figure. And it also entered into conflict with the things denoting power

wie dem Friedensnobelpreis ausgezeichnet. Sie musste sich entzaubern. Eine Alternative zu derzeitigen Herrschaftsformen ist in einer Demokratiekultur jedenfalls nicht wirklich von großer Evidenz gezeichnet. Schließlich sind solche Versuche meistens vor allem retrospektiv: Polnische Abgeordnete wollten Christus vor einigen Jahren wieder zum König Polens ausrufen! Sie fanden keine Mehrheit, nur Gelächter. Derartige Ansinnen sind zudem in Zeiten der EU nicht von Erfolg gekrönt, wengleich deren zwölf Sterne auch dem Immaculatakranz entnommen sind. Wer darf diesen tragen, wie viele stehen draußen noch an?

Jesus als alternative Repräsentationsfigur der Herrschaft, wie in den Apsismosaiken Roms, Ravennas, Palermos oder Monreales, gelingt in unseren heutigen Lebenswelten nicht wirklich. Dafür gibt es genügend Gegenbeispiele. Sie haben in der europäischen Geschichte nicht zuletzt zur Trennung von Staat und Religion geführt: eine zivilisationsgeschichtliche Errungenschaft. Schatten der von Gott legitimierten Herrschaften gibt es noch immer. Dass Macht, Herrschaft und Glaube immer wieder ein so lange währendes Bündnis eingegangen sind, hätte man dem Menschensohn der Evangelien nicht prophezeit. Zumindest ist es aus dem Evangelium nur schwer destillierbar. Die Unmittelbarkeit, von der die Rede ist, als Jesus seine Jünger ruft, und als diese ihn als Herrn bekennen, ist in Blitzmomenten der Kunst immer wieder eingetroffen, sei es als bloßes Antlitz – nicht nur in den repräsentativen Mosaiken – sei es als Objekt der Andacht, sei es als Figur. Es ist damit auch immer wieder in Konflikt mit dem getreten, was Macht bedeutet. Die eindrücklichste Darstellung Jesu der letzten Jahre gelang wohl dem britischen Künstler *Mark Wallinger* (\*1959).<sup>68</sup> Situativ auch bei ihm: das Verhältnis von Macht und Herrschaft, von Nationalbewusstsein und Heldentum. Am Trafalgar Square in London steht nicht nur ein Sockel mit Lord Nelson, sondern auch einer, der unbelegt ist. Vergleichbar mit der Erzählung, in der Paulus in Athen (Apg 17, 23ff) „dem unbekanntem Gott“ das Wort verlieh, wurde dieser Sockel an zeitgenössische Künstler zur temporären Intervention vergeben. Der erste, der dafür 1999 eingeladen wurde, war Mark Wallinger. Die westliche Mediengesellschaft war damals bereits im „Millenniums-Hype“. „Jeder redet

time and again. The British art star Mark Wallinger (\*1959) probably accomplished the most impressive representation of Jesus in recent years.<sup>68</sup> In his works it is situational too—the relationship between power and domination, between national consciousness and heroism. There is not only a pedestal with Lord Nelson on top of it Trafalgar Square but also one that is not occupied. Comparably to the story of St Paul in Athens (Acts of Apostles 17, 23 ff.), where he proclaimed “the Unknown God”, this pedestal was handed over to contemporary artists to create temporary interventions. The first one, who was invited to do this in 1999, was Mark Wallinger. At the time, the Western media society was already pervaded by the “millennium hype”. “Everybody talks about the millennium but nobody dares to talk about the reason for this imaginary date”<sup>69</sup>, Mark Wallinger, who is by no means from the Christian field, told me about his project later on. He placed a life-size white statue of Christ made of synthetic resin and marble dust, which he titled “Ecce Homo” on top of it. ● The life-size figure was standing up there on the edge of the oversized pedestal as if it wanted to jump down. Wallinger’s Christ was the absolute contrast to the usual heroes of Trafalgar Square, his crown of thorns was made of gold-plated barb wire, a pictorial sign for those who are locked out or locked up in this world. Two years later, this figure was the central figure in the British Pavilion of the 49<sup>th</sup> Venice Biennale in 2001 and represented the people of the UK. The ill-treated man held up to ridicule, enraptured and vanishing through the materials used alone, was now placed face to face with the viewer. The *Kyrios* as a figure of the *Ecce Homo*. Pilate next to him, who calls him “the man”. He will soon be nailed to the cross for blasphemy. The disturbing nature of the image of Christ has not disappeared in times of long-term peace and affluence too—particularly then when artists evoke him who are even no Christians themselves, and who summon him when it comes to opening up a projection surface for suffering. *Ecce Homo* is at least the confession of a powerful one. The insight of the authentic man—which is brought together in the *Ecce Homo* exclamation—is also one that is characterized by the dialectics of acceptance and nonacceptance, beholding and ignoring existence encompassing us. At any rate, this is how the artist ILA saw this, who combined

<sup>67</sup> Vgl. das Interview mit HANNES PRIESCH: *Zweischneidiges Wort: Über Religion, Bibel und Gewalt*, in diesem Buch, 566–572.

<sup>68</sup> Vgl. MARK WALLINGER im Gespräch mit JOHANNES RAUCHENBERGER und ALOIS KÖLBL: „Im Anfang war das Wort...“, in: *kunst und kirche* 2 (2002), Darmstadt 2002, 97–101. Modifiziert abgedruckt in diesem Buch, 488–495. Religiöse Fragestellungen – gebrochen aus der Sicht eines ursprünglich aus dem linken Spektrum kommenden politischen Intellektuellen – spielen bei Wallinger eine auffallende Rolle, die sich auch in Ausstellungstiteln wie „Forever and Ever“, „Angel“, „Threshold to the Kingdom“, „The Underworld“, „Heaven“, „The End“, „God“, „Jesus Christus“, „Easter“, „Via Dolorosa“, „Hymn“, „Seeing is Believing“ spiegelt. Vgl. dazu auch: JOHANNES STÜCKELBERGER: *Die Stadt als religiöser Raum. Mark Wallingers Analysen*, in: *kunst und kirche* 3 (2014), 77. Jg., Wien 2014, 42–45.

<sup>69</sup> MARK WALLINGER im Gespräch mit JOHANNES RAUCHENBERGER und ALOIS KÖLBL, in *kunst und kirche* 2 (2002), Volume 100.



1 S./p. 488



2 S./p136

vom Millennium, aber keiner getraut sich, über den Anlass dieses imaginären Datums zu reden“<sup>69</sup>, erzählte Mark Wallinger, der keineswegs aus der christlichen Ecke kommt, dem Autor später über sein Projekt. Er setzte eine lebensgroße weiße Christusstatue aus Kunstharz und Marmorstaub mit dem Titel „Ecce Homo“ darauf. 1 Die lebensgroße Figur stand oben am Rand des überdimensionierten Sockels, als wollte sie sich hinunterstürzen. Wallingers Christus war der absolute Kontrast zu den üblichen Helden des Trafalgar Square, seine „Dornenkrone“ war aus vergoldetem Stacheldraht, einem bildnerischen Zeichen für alle Aus- und Eingesperrten dieser Welt. Diese Figur war zwei Jahre später die Zentralfigur im britischen Pavillon der 49. Biennale von Venedig von 2001 und spielte für das Vereinigte Königreich die Repräsentanz des Volkes. Der geschundene, zum Verlachen preisgegebene, aber allein schon durch das verwendete Material entrückte und sich verflüchtigende Mensch wurde nun Aug in Aug zum Betrachter postiert. Der *Kyrios* als Figur des *Ecce Homo*. Pilatus neben ihm, der ihn „den Menschen“ nennt. Wegen Gotteslästerung geht es als bald ans Kreuz. Das Verstörende der Christusfigur ist auch in Zeiten langen Friedens und satten Wohlstands nicht gewichen – gerade dann, wenn Künstler ihn wachrufen, die selber gar keine Christen sind, und die ihn herbeirufen, wenn es darum geht, eine Projektionsfläche zu eröffnen für die Geschundenheit. *Ecce Homo* ist immerhin das Bekenntnis eines Mächtigen. Die Erkenntnis des Menschen in Wahrhaftigkeit – die sich im *Ecce-Homo*-Ausruf bündelt – ist auch eine, die von der Dialektik von Aufnahme und Verweigerung, von Ansichtig-Werden und Ignorieren eines uns umspannenden Seins gekennzeichnet ist: So hat es jedenfalls der Künstler *ILA* gesehen, der eine platonisch vollendete Form, einen Pentagondodekaeder aus Holz, mit einer darüber schwebenden „Buchenholzkrone“ kombiniert hat und so die Ikonografie des Schmerzensmannes aufgerufen hat. 2

Doch selbst die klassischen Topoi des Christusbildes, die sich in der Geschichte des Christentums vor allem am Schmerzensmann festgemacht haben – „*Es ist ein Unterschied, ob ich unter einem Gekreuzigten aufwache, oder im Angesicht eines lächelnden Buddhas.*“ (*J. Ch. Ammann*)<sup>70</sup> – unterliegen auch ihrer Funktionalisierung, ihrer Abstumpfung oder

a perfect Platonic form, a wooden pentagonal dodecahedron, with a crown made of beech twigs floating on top of it, and thus invoked the iconography of the Man of Sorrows. 2 But even the classic topoi of the image of Christ, which have above all been linked to the Man of Sorrows in the history of Christianity—“*It makes a difference whether I grow up under a crucified or in the presence of a smiling Buddha*“ (*J. Ch. Ammann*)<sup>70</sup> are subject to their functionalization, their blunting, or their coming to an end. For this reasons, we must look for updates, alienations, and transformations in the stylistic devices of art. *ILA*'s dialectical sculpture is such an example. *Adrian Paci* impressively demonstrated this with his performance “Home to Go” 3 by isolating the immeasurable suffering of the refugees in one (his own) figure and turning Christ bearing the cross—who is not bearing his cross but the roof of his house on the back—into the pictorial foil. With good reason, irony is not involved here. In *Daniel Amin Zamans* “*Ecce Zaman*” irony is also only one side of the coin. 4 Along with ironizing the artist's identification with Christ, which showed up from Dürer to Van Gogh, Gauguin and Ensor; his work is about a synopsis of two figures of thought of “Western” and “Eastern” perception of the image and coping with the world.<sup>71</sup> At any rate, the fact that the Indian-style make-up turns into the Christian metaphor of wounds must not be mistaken for the above-mentioned “transformation of bodies into fashion models”. Reversely, the light-handed use of pictorial forms as demonstrated by *Zaman*, brings back a spiritual atmosphere for thinking about the image of Christ: the inversion of phrases of the sermon on the Mount: “*VERGEISTIGT SIND DIE SEELISCH ARMEN*“ (THE SPIRITUALLY POOR ARE SPIRITUALIZED) 5 is written beside the bucolic “*Zusammenrufen der Herde nach Sonnenuntergang*”(Mustering of the Flock After Sunset) 6 or the visible fear in his “*Gethsemane*“ video 7: We catch sight of cold sweat and incontinence. This has nothing to do with blasphemy.

<sup>69</sup> MARK WALLINGER im Gespräch mit JOHANNES RAUCHENBERGER und ALOIS KÖBL, in: *kunst und kirche* 2 (2002), 100.

<sup>70</sup> JEAN CHRISTOPH AMMANN, Address to the Assembly of Delegates of Schweizerischer Kunstverein, Luzern, 16 May 2009, in [http://www.kunstverein.ch/fileadmin/SKV\\_downloads/PDF/Ansprache\\_Prof.\\_Dr.\\_J.\\_C.\\_Ammann\\_DV\\_2009.pdf](http://www.kunstverein.ch/fileadmin/SKV_downloads/PDF/Ansprache_Prof._Dr._J._C._Ammann_DV_2009.pdf) [14 January 2014].

<sup>71</sup> Cf. JOHANNES RAUCHENBERGER, ZAMANISM. The Zero Point of the Equation of Finding Minus Looking For, pp. 500–503 in this book.

aber ihres Zu-Ende-Kommens. Weshalb nach Aktualisierungen, Verfremdungen, Transformationen im künstlerischen Stilmittel gesucht werden muss. ILAs dialektische Skulptur ist ein derartiges Beispiel. *Adrian Paci* hat dies mit seiner Performance „Home to Go“<sup>66</sup> eindrucksvoll vorgeführt, indem er Last, Leid und Sehnsucht jedes Migranten/ jeder Migrantin auf eine (seine eigene) Figur isolierte und dabei den kreuztragenden Christus – der nicht sein Kreuz, sondern sein Hausdach auf dem Rücken trägt – zur Bildfolie machte. Ironie ist hier wohlweislich nicht im Spiel. Ironie ist auch in *Daniel Amin Zamans* „Ecce Zaman“ nur die eine Seite der Medaille. <sup>67</sup> Bei ihm geht es neben der Ironisierung der Christusidentifikation des Künstlers, die es von Dürer bis Van Gogh, Gauguin und Ensor gegeben hat, um die Zusammenschau zweier großer Denkfiguren von „westlicher“ und „östlicher“ Bildauffassung und Weltbewältigung.<sup>71</sup> Dass die indisch anmutende Schminke zur christlichen Wundenmetapher wird ist jedenfalls nicht mit der oben angesprochenen „Mannequinisierung der Körper“ zu verwechseln. Das leichthändige Verwenden von Bildformularen, wie es Zaman vorführt, bringt umgekehrt ein Fluidum auch für das Nachdenken über das Christusbild zurück: Das Invertieren von Sätzen der Bergpredigt: „VERGEISTIGT SIND DIE SEELISCH ARMEN“<sup>68</sup> steht neben dem bukolischen „Zusammenrufen der Herde nach Sonnenuntergang“<sup>69</sup> oder der sichtbar zu sehenden Angst in seinem „Gethsemane“-Video<sup>70</sup>: Angstschweiß und Inkontinenz werden ansichtig. Mit Blasphemie hat dies nichts zu tun.

### Neue Sichtweisen über Kreuze

**VI** Verschwindet das Kreuz, das christliche Kreuz, in der Kunst zunehmend, wenn man es nicht verkittet, verharmlost, skandalisiert oder blasphemiert wahrnehmen will? Wie verfahren Künstler, die diesen Befund verneinen? Mitunter reicht eine kleine Irritation, die völlig neue Bedeutungskontexte auslösen. *Werner Hofmeister* hat für die Ausstellung „Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft“ im Programm von „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“ am damals frisch renovierten Grazer Kalvarienberg,

### New Views on Crosses

**VI** Is the cross, the *Christian* cross, increasingly disappearing in art if we do not want to perceive it in a hammed up, downplayed, scandalized or blasphemized manner? What do artists do who negate these findings? Sometimes only a small irritation is enough to trigger off totally new contexts of meaning. For the exhibition “Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft” in the frame of “Graz 2003 – European Capital of Culture), *Werner Hofmeister* added another station of the way of the cross on the then freshly renovated Calvary of Graz, a special site of Baroque “frozen theater” from the Jesuit culture of piety, which can be viewed when one walks down the steps again. If you translate it literally, a TABULA SALTANDI is a springboard.

Originally created as a small sculpture—and buyable as a multiple—by detaching a plain historical grave crucifix from its carrier medium of the cross and shifting it a little upwards *Werner Hofmeister* enlarged it and thus achieved a metal sculpture of a height of five meters made of aluminum casting. *Hofmeister* addresses the symbolic language of staged suffering but he converts it into a symbol of freedom and infinity. The hands, which were originally attached to the beams of the cross, are raised in anticipation of jumping, the cross is a springboard, and the entire body is like a snapshot captured in the moment of jumping off. Moreover, the aluminum casting painted with orange varnish of the cross, which was originally carved by a Carinthian wood carver, is looking frontally at the transformer station at the foot of the Calvary: “The leap from the post of suffering into the space of freedom is also a leap from the Baroque period into the present, from religious iconography into mundane energy, as it is no coincidence that the artist selected the view on a transformer station as the location which gapes open behind the bushes on the backside of the representative front of the installation.<sup>72</sup> The cross as an image of suffering shows its potential overcoming. It turns into a “spring board” (a board of springtime?) or simply, in Latin, into a TABULA SALTANDI. *Hofmeister* intervenes into the conventional Catholic formal language and gives it a contemporary perspective.

*Manfred Erjautz* followed a different

<sup>70</sup>JEAN CHRISTOPH AMMANN: Ansprache an die Delegiertenversammlung des Schweizerischen Kunstvereins, 16. Mai 2009, Luzern, in: [http://www.kunstverein.ch/fileadmin/SKV\\_downloads/PDF/Ansprache\\_Prof.\\_Dr.\\_J.C.\\_Ammann\\_DV\\_2009.pdf](http://www.kunstverein.ch/fileadmin/SKV_downloads/PDF/Ansprache_Prof._Dr._J.C._Ammann_DV_2009.pdf) (14.1.2014).

<sup>71</sup>Vgl. JOHANNES RAUCHENBERGER: ZAMANISMUS. Der Nullpunkt aus der Gleichung Finden minus Suchen, in diesem Buch, 500–503.

<sup>72</sup>ALOIS KÖBL, “An den Horizonten der Stadtlandschaft. HIMMELSCHWER im Grazer Stadtraum” in HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft, edited by REINHARD HOEPS, ELEONORA LOUIS, ALOIS KÖBL, JOHANNES RAUCHENBERGER, (exh.-cat., Landesmuseum Joanneum, Kulturzentrum bei den Minoriten and some spaces of the old town in the frame of Graz 2003 – European Capital of Culture“, 11 April – 15 June 2003, Kunsthalle Brandts Kladefabrik Odense/DK, 29 June – 21 September 2003), Munich 2003, pp.101–108, her 108.



<sup>66</sup> S./p. 138



<sup>67</sup> S./p. 498



<sup>68</sup> S./p. 496



<sup>69</sup> S./p. 499



<sup>70</sup> S./p. 499

WERNER HOFMEISTER

Tabula Saltandi, 2003

Aluminiumguss, Miniumorange lackiert, Kalvarienberg Graz.

Errichtet in der Ausstellung: HIMMELSCHWER.

Transformationen der Schwerkraft (2003)

WERNER HOFMEISTER

Tabula Saltandi, 2003

Aluminium cast, painted in minium orange, Calvary, Graz

Installed in the exhibition HIMMELSCHWER.

Transformationen der Schwerkraft (2003)



einem besonderen Ort eines barocken „gefrorenen Theaters“ aus der jesuitischen Frömmigkeitskultur, eine weitere Kreuzwegstation hinzugefügt, wenn man die Stufen von der Kreuzigung wieder hinunter geht: TABULA SALTANDI ist wörtlich übersetzt ein Sprungbrett.

Ursprünglich als kleine Skulptur hergestellt – und als Multiple erwerbbar –, indem Werner Hofmeister ein einfaches historisches Grabkruzifix von seinem Trägermedium Kreuz löste und es ein wenig nach oben verschob, vergrößerte der Künstler diese auf eine fünf Meter hohe Metallskulptur aus Aluminiumguss. Hofmeister geht auf die Symbolsprache inszenierten Leidens ein, aber transformiert sie um in ein Symbol für Freiheit und Grenzenlosigkeit. Die Hände, die ursprünglich am Kreuzesbalken hefteten, sind zum Sprung erhoben, das Kreuz ein Sprungbrett, der ganze Körper wie in einem Schnappschuss, im Moment des Abspringens festgehalten. Der mit orangem Lack bemalte Aluminiumguss des ursprünglich von einem Kärntner Holzschnitzer geschnitzten Kreuzes blickt zudem frontal auf das Umspannwerk am Fuße des Kalvarienbergs: „Der Sprung vom Leidenspfahl in den Raum der Freiheit ist auch Sprung vom Barock in die Gegenwart, von religiöser Ikonografie in profane Energie, denn es ist kein Zufall, dass der Künstler als

perspective on the cross when he was invited to participate in an exhibition in the opulent Baroque Jesuit and University Church in Vienna, which was decorated by Andrea Pozzo, by Jesuit Father Gustav Schörghofer. Together with Michael Kienzer, he accepted this invitation on condition that the two artists were not supposed to only create just another intervention but were allowed to enter “the innermost part” of the liturgical center. For this reason, the exhibition was titled “General Systems”<sup>73</sup>. Kienzer redesigned the altar and the ambo, Erjautz the liturgical utensils. The latter raised the following questions: Which material is appropriate for the cross, the host, and the blood of Christ? Which one is also a contrast of the present to the eternity of God? How can transformation be illustrated? When is temporality completely within itself? His answer was Lego, the toy for little boys in his generation and subsequent ones. It brings the odor of the temporary and perishable into a space that breathes timelessness. Moreover, it is a material by the help of which our imagination can generate temporary worlds.<sup>74</sup> But this temporality can also be interpreted as eternity. Children can also almost live for real in the world they have built at least for a while; thus Erjautz attempts to create a playful counter-world surrounded by the Baroque stage for the “Theatrum Sacrum”. The processional

<sup>73</sup> MANFRED ERJAUTZ, MICHAEL KIENZER, GENERAL SYSTEMS, University Church Vienna May/June 2004.

<sup>74</sup> Cf. RAINER METZGER, “Idea in Zeiten von Ikea / Idea in times of Ikea. Manfred Erjautz’ ART des Anachronismus” in Manfred Erjautz: parallel. [exh.-cat. Villingen Schwenningen, 5 June –14 August 2005 and Museum der Moderne Salzburg, 8 October 2005 – 15 January 2006], pp.11–44, 14.

<sup>75</sup> SCHÖRGHOFER, Drei im Blau, p.79.

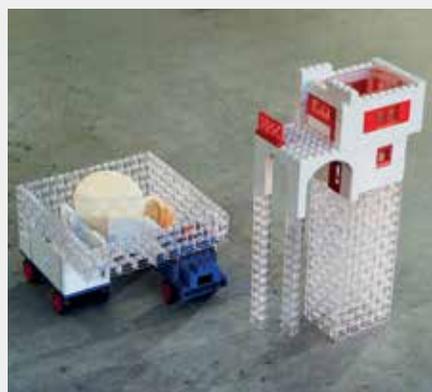
<sup>76</sup> Cf. as a “concluding contemplation” at the symposium “Liturgia e arte”: JOHANNES RAUCHENBERGER, ARS RELIGIOSA, ARS SACRA, ARS LITURGICA, in: FRANÇOIS BOESPFLUG, FRANÇOIS CASSINGENA-TRÉVEDY, ERICH FUCHS, ALBERT GERHARDS, GIANFRANCO RAVASI (Eds.), Liturgia e arte. La Sfida della Contemporaneità. Edizione Qiqajon, Comunità di Bose 2011, pp.31–46.



MANFRED ERJAUTZ

### General Systems, 2004

Vortragekreuz, Lego, Stahl/  
Processional cross, Lego, steel, 197x32,5,11 cm  
Jesuitenkirche Wien/Jesuit Church, Vienna



MANFRED ERJAUTZ

### Patene und Kelch, 2004

Legobausteine/Lego Bricks  
Jesuitenkirche Wien/Jesuit Church, Vienna

Ort den Blick auf ein Umspannwerk, das sich hinter dem Gebüsch auf der Rückseite der repräsentativen Front der Anlage auftut, ausgewählt hat.<sup>72</sup> Das Kreuz als Bild des Leids zeigt seine potentielle Überwindung. Es wird zum „Spring Board“ (zur Frühlingstafel?) oder eben, lateinisch gesagt, zur: TABULA SALTANDI. Hofmeister greift in die konventionelle katholische Formensprache ein und verleiht ihr einen zeitgenössischen Blickwinkel.

Einen anderen Blickwinkel auf das Kreuz vollzog *Manfred Erjautz*, als er vom Jesuitenpater Gustav Schörghofer für eine Ausstellung in die opulent barocke, von Andrea Pozzo ausgestaltete Wiener Jesuiten- und Universitätskirche eingeladen wurde. Er nahm diese Einladung gemeinsam mit Michael Kienzer unter der Bedingung an, dass die beiden Künstler nicht bloß irgendeine Intervention machen, sondern „ganz ins Innerste“ des liturgischen Zentrums durften. Weshalb die Ausstellungen „General Systems“<sup>73</sup> hieß. Kienzer gestaltete Altar und Ambo neu, Erjautz das liturgische Gerät. Letzterer stellte sich die Frage: Welches Material ist für das Kreuz, für die Hostie und das Blut Christi angemessen? Welches ist auch ein Kontrast des Heute zur Ewigkeit Gottes? Wie kann man Wandlung deutlich machen? Wann ist Zeitlichkeit

cross does not have any crucified in its center but a truck with open doors. “The doors of the truck are all open. The word ‘Transport’ is written inside. Here, the cross is a means of transport; Jesus bears the sins of the world on the cross, he carries it away, he opens up a new life and invites everybody to share it. Here, there is nothing whatsoever triumphant to the cross as a sign of victory. It is shaped of a material which is very simple and familiar to all children.”<sup>75</sup> The cross as a vehicle into a new life, as a metaphor for transformation. The motive of movement is continued; the truck attached to the intersection of the axes of the cross seems like frozen in movement, its wide open doors offered the view of the Baroque image of the Assumption of Mary. It has been placed on the pulpit meanwhile.<sup>76</sup> Manfred Erjautz’s “Lego Cross” is no individual item in his work. The artist produced Lego crosses several times. On another occasion it is a construction crane with the title of the cross INRI on one side and the female first name ERNA on the other instead of the company logo. In the overcome conception of the *creator artifex* this playing turns into a metaphor for the relationship between the artist and the world which explores the bottom of the coffee cup. Playing with Christian iconography subtly oscillates between childhood memory, gender issues and the artistic attempt of

<sup>72</sup> ALOIS KÖLBL: An den Horizonten der Stadtlandschaft. HIMMELSCHWER im Grazer Stadtraum, in: HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft, hg. von REINHARD HOEPS, ELEONORA LOUIS, ALOIS KÖLBL, JOHANNES RAUCHENBERGER, (Ausst.-Kat., Landesmuseum Joanneum, Kulturzentrum bei den Minoriten und Orte der Altstadt bei „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“, 11. April – 15. Juni 2003, Kunsthalle Brandts Klaederfabrik Odense/DK, 29. Juni – 21. September 2003), München 2003, 101–108, hier: 108.

<sup>73</sup> MANFRED ERJAUTZ, MICHAEL KIENZER: GENERAL SYSTEMS, Universitätskirche Wein, Mai/Juni 2004.

<sup>74</sup> Cf. the cover image of “*Ikongrafie und Autonomie*” in *kunst und kirche* 4 (2005), Volume 68, Darmstadt 2005.

<sup>75</sup> Cf. as complete documentation from 1999 to 2013: HERMANN GLETTLER (Ed.), ANDRÄ KUNST, Weitra 2013.

<sup>76</sup> Cf. the conversation “*Membrane zwischen Welt und Gott. Die Künstlerfenster von St. Andrä in Graz.*” ALOIS KÖLBL and JOHANNES RAUCHENBERGER in a conversation with HERMANN GLETTLER, priest and curator of ANDRÄ KUNST in *kunst und kirche* 2 (2014), Volume 77. Vienna 2014, pp. 22–29.

<sup>80</sup> Cf. JOHANNES RAUCHENBERGER, “Was darf in einer Kirche sein? Zur ästhetischen Scham in der Kirche von St. Andrä in Graz” in HERMANN GLETTLER (Ed.), ANDRÄ KUNST, Weitra 2013, pp.70–81.



5/p.792

ganz bei sich? Seine Antwort war Lego, das Spielzeug seiner und der nachfolgenden Generationen für Buben. Es bringt den Geruch des Zeitbehafteten und Vergänglichen in einen vom Odem des Zeitlosen durchwehten Raum. Es ist darüber hinaus Material, mit dessen Hilfe Fantasie temporäre Welten zu generieren vermag.<sup>74</sup> Man kann diese Zeitlichkeit aber auch als Ewigkeit deuten: Kinder verstehen in der von ihnen gebauten Welt zumindest eine Zeit lang auch fast real zu leben, und so wagt Erjautz den Versuch einer verspielten Gegenwelt umgeben von der barocken Bühne für das „Theatrum Sacrum“. Das Vortragskreuz hat keinen Gekreuzigten im Zentrum, sondern ein Lastauto mit geöffneten Türen: „Die Türen des Lastautos sind alle offen. Innen ist das Wort ‚Transport‘ zu lesen. Das Kreuz ist hier ein Transportmittel, am Kreuz trägt Jesus die Schuld der Welt, er trägt sie fort, er eröffnet ein neues Leben und lädt alle dazu ein. Das Kreuz als Siegeszeichen hat hier ganz und gar nichts Triumphales. Es ist aus einem Material geformt, das allen Kindern vertraut und sehr einfach ist.“<sup>75</sup> Das Kreuz als Fahrzeug in ein neues Leben, als Metapher für Wandlung. Es spielt sich das Motiv der Bewegung fort, wie eingefroren im Fahren erscheint der in den Schnittpunkt der Kreuzachsen montierte LKW, dessen weit geöffnete Türen den Blick auf das barocke Bild der Assumptio Mariä freigaben. Mittlerweile befindet es sich auf der Kanzel.<sup>76</sup> Das „Legokreuz“ von Manfred Erjautz ist kein Einzelstück in seinem Werk. Mehrfach hat der Künstler Legokreuze fabriziert. Ein anderes Mal ist es ein Baukran mit dem Kreuztitulus INRI auf der einen und dem weiblichen Vornamen ERNA auf der anderen Seite an Stelle des Firmenlogos. ● In der überkommenen Vorstellung des creator artifex wird dieses Spiel zur Metapher der Beziehung zwischen Künstler und Welt, das Erkundungen auf dem Grund der Kaffeetasse anstellt. Das Spiel mit christlicher Ikonografie pendelt subtil zwischen Kindheitserinnerung, Geschlechterfrage und künstlerischem Transformationsversuch. Der metaphysische Ernst der Fragen nach Zeitlichkeit und Vergänglichkeit wie der Frage nach Wahrheit und menschlicher Erkenntnismöglichkeit verbindet sich auf der Ebene kindlichen Spieles unverkrampft mit Ironie und Leichtigkeit.<sup>77</sup> Das Vortragskreuz in der Wiener Jesuitenkirche wurde zwischenzeitlich zerstört. Es wurde wieder hergestellt. Was darf und muss ein

transformation. The metaphysical gravity of questions of temporality and perishability as well as of truth and the possibility of human knowledge easily combines with irony and lightness on the level of Children’s games.<sup>77</sup> The processional cross in the Jesuit Church, Vienna, was destroyed for some time. Meanwhile, it has been restored again. What may and must a cross accomplish in the Catholic sacral space? May it only be shown musealized, at best silver-plated and gold-plated? Which thinking processes are initiated if materiality of all things—which is after all only a carrier medium—becomes the subject of the artistic examination?

Another particularly innovative example for a contemporary cross in a sacral space is located in the St. Andrä Church in Graz.<sup>78</sup> This downtown church located in a multicultural district is considered one of the most important churches that can claim innovational potential with regard to contemporary art in a church space due to its church windows and its<sup>79</sup> artistic interventions during the season of Lent.<sup>80</sup> A so called “Mirror Christ” can be viewed at the top edge of a Baroque high altar and under a black hole under the church ceiling since Ascension Day 2014. Prior to this, he had been carried through the city on Good Friday. Then he lay in the nave for 40 days. He was raised in the frame of an art performance. (Bilderserie) The Graz- and Los Angeles-based artist *Gustav Troger*, who had also applied mirrors to the altar and a pillar in the same church in 2001, had added unusual words from the Adler color card to the facade in 2010, and had created further important interventions over the years (for example, “invertierte Blasphemie” (inverted blasphemy) with a figure of Hermann Nitsch in 2005)<sup>81</sup>, covered the Corpus and the cross with hundreds of shards of mirror glass. Thus the crucified and the cross were covered with a new crystalline skin full of fragments as if the one clothed like this would attract all suffering of the world. “The body of Christ is a huge crystal that refracts the light of the church in a wonderfully gleaming manner. God’s presence lights up in Jesus, the son of God, who sacrificed himself for all of us.”<sup>82</sup> Gustav Troger installed the Corpus in a slightly tilted position. Eventually, the thus visualized rotation of this crucifixion suggests a clock face on the cross, and turns his arms into clock hands. It is “the eleventh hour”. Of course, not only the sacral space comes

<sup>74</sup> Vgl. RAINER METZGER: *Idea in Zeiten von Ikea / Idea in times of Ikea*. Manfred Erjautz’ Kunst des Anachronismus, in: Manfred Erjautz: *parallel*. (Ausst. Kat. Villingen Schwenningen, 5. Juni –14. August 2005 und Museum der Moderne Salzburg, 8. Oktober 2005 – 15. Januar 2006), 11–44, 14.

<sup>75</sup> SCHÖRGHOFER: *Drei im Blau*, 79.

<sup>76</sup> Vgl. als „Schlussbetrachtung“ beim Symposium „Liturgia e arte“: JOHANNES RAUCHENBERGER: *ARS RELIGIOSA, ARS SACRA, ARS LITURGICA*, in: FRANÇOIS BOESPFLUG, FRANÇOIS CASSINGENA-TRÉVEDY, ERICH FUCHS, ALBERT GERHARDS, GIANFRANCO RAVASI (Eds.), *Liturgia e arte. La Sfida della Contemporaneità*. Edizione Qiqajon, Comunità di Bose 2011, 31–46.

<sup>81</sup> On the explosive nature of this action cf. RAUCHENBERGER, “Was darf in einer Kirche sein?”, p.78f.

<sup>82</sup> HERMANN GLETTNER in the description text of the work, 2014

<sup>83</sup> For the comprehensive symbolism and semantics of the cross cf. STOCK, *PD Chr*, 4. Figuren, pp.315–343.



GUSTAV TROGER

Performance: Fünf vor Zwölf, Spiegelchristus, Himmelfahrtstag 2014

Performance: Five to Twelve, Mirror-Christ, Ascension Day 2014

Pfarrkirche St. Andrä, Graz

Kreuz im katholischen Sakralraum leisten? Darf es nur musealisiert gezeigt werden, am besten versilbert und vergoldet? Welche Denkprozesse werden ausgelöst, wenn ausgerechnet die Materialität – die schließlich nur ein Trägermedium ist – Gegenstand der künstlerischen Befragung wird? Ein weiteres, besonders innovatives Beispiel für ein zeitgenössisches Kreuz in einem Sakralraum stammt aus der Grazer Kirche St. Andrä.<sup>78</sup> Diese Grazer Innenstadt-Kirche in einem Multikulti-Viertel zählt durch seine Kirchenfenster<sup>79</sup> und durch seine Kunstinterventionen zur Fastenzeit<sup>80</sup> international zu den wichtigsten Kirchen, die ein innovatorisches Potenzial von Gegenwartskunst in einem Kirchenraum beanspruchen können. Ein sogenannter „Spiegelchristus“ ist seit dem Himmelfahrtstag 2014 am obersten Rand eines barocken Hochaltars und unter einem schwarzen Loch unter der Kirchendecke zu sehen. Zuvor war er am Karfreitag durch die Stadt getragen worden. 40 Tage lang lag er dann im Kirchenschiff. In einer Kunstperformance wurde er aufgezogen. (Bilderserie) Hunderte von zerbrochenen Spiegelscheiben hat der Grazer Künstler *Gustav Troger*, der in der selben Kirche auch schon 2001 den Altar und eine Säule verspiegelt, 2010 die Fassade mit ungewöhnlichen Worten aus der Adler-Farbkarte versehen und im Lauf der Jahre weitere wichtige Interventionen gestaltet hat (etwa 2005 die „invertierte Blasphemie“ mit einer Hermann Nitsch-Figur<sup>81</sup> – auf Corpus und Kreuz gefügt. Eine neue kristalline Haut wurde dem Gekreuzigten und dem Kreuz so übergezogen, voll von Bruchstücken, als ob der so Bekleidete alles Leid der Welt an sich ziehen würde. „*Der Leib des Christus ist ein riesiger Kristall, in dem sich herrlich strahlend das Licht der Kirche bricht. In Jesus, dem Sohn Gottes, der sich am Kreuz für alle gegeben hat, leuchtet Gottes Gegenwart auf.*“<sup>82</sup> Gustav Troger montierte den Corpus in einer leichten Schräglage. Das so visualisierte Drehmoment

into question if one considers crosses in an artistic manner even though it is an acid test for actual cult practice. Crosses are ancient symbols; they belong to the most archaic signs of humankind.<sup>83</sup> Protection, mark, notching, selection, signature, sign, shield. For the Vienna-based artist *Christian Eisenberger* this amalgam of meanings is a joyful and painful driving force for some kind of mass production. Eisenberger has created around 45,000 works so far. It is “overproduction as an attitude of turning down common artistic strategies. But he also became part of the market long ago even though still not all of his creations make it into museums or collections. He still trashes works once in a while.<sup>84</sup> This can sometimes be accomplished by brute force, treated with a Bunsen burner, a hammer or a power saw, with the imagery of melting sugar ☉, of the rotting frog, of the flyswatter, the cross club(Bild), the box of nails (Bild), the cross brush (Bild), or the intersecting bubble levels (Bild). “It is more than the influence of his childhood in a Styrian village that makes him resort to Christian symbolism time and again. His works rather reflect the parallelism of artistic *coups de liberation* and primal human desires which religion tries to respond to [...]”<sup>85</sup> But the principle of innovation and the strong artistic gesture are not the only principles for new perspectives around the cross. Sometimes it is enough to see the things we find with new eyes. *Johanes Zechner's* cross pieces can be considered such intimate apprentice pieces. Thereby, he installed historical crucifixes, as there are myriad of in Austria, against a designed background. One time, he cut out holes in the background while the crucifix floated in front of a cut gray disc, There is a door at the bottom edge. The cosmos the crucified is floating in seems to be a house: the place where we believe the deceased are? On another occasion, such a cross immerses gently, cautiously, into universal white, small deep blue balls extend it into their cosmic



GUSTAV TROGER

Spiegelchristus, 2014

Mirror-Christ, 2014

Pfarrkirche St. Andrä, Graz

<sup>77</sup> Vgl. als Coverbild von „*Ikongrafie und Autonomie*“ in: *kunst und kirche* 4 (2005), 68. Jg., Darmstadt 2005.

<sup>78</sup> Vgl. als Gesamtdokumentation von 1999–2013: HERMANN GLETTLER (Hg.): *ANDRÄ KUNST*, Weitra 2013.

<sup>79</sup> Vgl. dazu das Gespräch: „*Membrane zwischen Welt und Gott*“. Die Künstlerfenster von St. Andrä in Graz. ALOIS KÖBL und JOHANNES RAUCHENBERGER im Gespräch mit HERMANN GLETTLER, Pfarrer und Kurator von ANDRÄ KUNST, in: *kunst und kirche* 2 (2014), 77. Jg., Wien 2014, 22–29.

<sup>80</sup> Vgl. JOHANNES RAUCHENBERGER: Was darf in einer Kirche sein? Zur ästhetischen Scham in der Kirche von St. Andrä in Graz, in: HERMANN GLETTLER (Hg.): *ANDRÄ KUNST*, Weitra 2013, 70–81.

<sup>84</sup> ALOIS KÖBL, „Das Kreuz als Bild. Künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema Kreuz in der Sammlung der KHG Graz“ in CHRISTIAN WESSELY/PETER EBENBAUER (Eds.), *Frage-Zeichen. Wie die Kunst Vernunft und Glauben bewegt*. Für Gerhard Larcher, Regensburg 2014, pp.395–408, here 406.



CHRISTIAN EISENBERGER  
Kreuzkeule, (Cross Club), 2007  
Courtesy Galerie Victor Bucher



CHRISTIAN EISENBERGER  
HUT AB! (CHAPEAU!), 2006  
Koffer, 116 Nägel, Corpus aus Kunststoff / Suitcase, 116 nails, corpus made of plastic, 33x50x14 cm  
Sammlung Hermann Glettler – Diözese Graz-Seckau



5/p. 134

dieser Kreuzigung lässt schließlich an ein Zifferblatt am Kreuz, an Zeiger in den Armen denken: Die Zeit steht „Fünf vor Zwölf“. Es kommt freilich nicht nur der Sakralraum in Frage, wenn über Kreuze künstlerisch nachgedacht wird, wengleich jener ein Lackmustest für konkrete Kult-Praxis ist. Kreuze sind Ursymbole, sie sind einer der archaischesten Zeichen der Menschheit.<sup>83</sup> Schutz, Mal, Kerbung, Auswahl, Signatur, Zeichen, Schild: Für den in Wien lebenden Künstler *Christian Eisenberger* ist jenes Amalgam an Bedeutungen lust- und schmerzvoller Antrieb für eine Art von Massenproduktion. Eisenberger hat bislang geschätzte 45.000 Werke geschaffen: Es ist eine „Überproduktion als Verweigerungshaltung zu gängigen Künstlerstrategien. Längst ist er aber auch Teil des Marktes, wenn auch nach wie vor nicht alle seiner Schöpfungen in Museen oder Sammlungen, sondern durchaus noch immer hin und wieder auf dem Sperrmüll landen.“<sup>84</sup> Eisenbergers spezielle Kreuzbearbeitungen können mitunter brachial ausfallen, mit Bunsenbrenner, Schlögel oder Motorsäge bearbeitet, mit der Metaphorik des schmelzenden Zuckers , des verwesenden Frosches, des klatschenden Fliegenfängers, der Kreuzkeule, des Nägelkoffers, der Kreuzpinsel oder der sich kreuzenden Wasserwaagen. „Es ist mehr als die Prägung seiner Kindheit in einem

dimension in combination with a title by the Danish poet Inger Christensen: “Es ist vorbei und es hat nicht begonnen. (I.CH.)“ (It is over and it hasn’t started yet. I.CH.)<sup>86</sup>

## Disruptions

**VII** Disruptions are an artistic method. Disruptions, at least according to the Gospel, were also a method Jesus used. It provoked resistance. Anyway, unrest is an ancient motif of the grand narrative of the Bible—and with it fire, escape, exodus, hurry. Religion is not only beauty but deep-rooted disturbance lies dormant too in its form legitimized by the Bible—in moving away, in departing, and even in failing. Jesus Christ’s interaction with world history remains such a sting, which is handed down from generation to generation. The cross is its pointed emphasis. Are disruptions appropriate for the sacral space? Probably, you won’t find corresponding evidence in Council texts or in canon law. They rather tell of elevation.<sup>87</sup> Cultic acts follow a strict set of rules. They may have cosmic dimensions, keep an eye on the powers of the underworld but their very own function is to calm us. But what if artists suggest images for sacral spaces which perpetuate Jesus’ unrest into the sacral space? A Last Supper of

<sup>81</sup> Zur Brisanz der Aktion vgl. RAUCHENBERGER: Was darf in einer Kirche sein?, 78f.

<sup>82</sup> HERMANN GLETTLER im Beschreibungstext zum Werk, 2014

<sup>83</sup> Vgl. zur umfassenden Kreuzsymbolik und -semantik: STOCK: PD Chr, 4. Figuren, 315–343.

<sup>85</sup> Ibid., p.407.

<sup>86</sup> On the Christensen series by Johannes Zechner cf.. Volume. II, pp. 460–471.

<sup>87</sup> Cf. Sacrosanctum Concilium § 125.



JOHANES ZECHNER

**Ohne Titel (Kreuz), 1991/2010**

Holzbretter, bemalt, historischer Kruzifixus, ca 50x30 cm.

KULTUMdepot Graz, aus: RELIQT (2010),  
Dauerleihgabe des Künstlers

JOHANES ZECHNER

**Untitled (cross), 1991/2010**

Wooden boards, painted, historical crucifix, approx. 50x30 cm

KULTUMdepot Graz, from RELIQT (2010),  
Permanent loan of the artist

JOHANES ZECHNER

**„Kreuz“, Es ist nicht vorbei und es hat nicht begonnen I.Ch., 2008**

verschiedene Materialien auf Holz, ca. 48x55x4 cm

KULTUMdepot Graz, aus: RELIQT (2010),  
Dauerleihgabe des Künstlers

JOHANES ZECHNER

**“Kreuz“, Es ist nicht vorbei und es hat nicht begonnen I.Ch., (“Cross), It Is Not Over and It Has Not Started Yet I.Ch, 2008**

Various materials on wood, approx. 48x55x4 cm

KULTUMdepot Graz, from RELIQT (2010),  
Permanent loan of the artist

*steirischen Dorf, die ihn immer wieder auf die christliche Symbolik zurückgreifen lässt, vielmehr spiegelt sich darin die Parallelität von künstlerischen Befreiungsschlägen und menschlichen Ursehnsüchten, auf die Religion zu antworten versucht [...]“.<sup>85</sup>*

Doch das Innovationsprinzip und die starke Künstlergeste sind nicht die einzigen Prinzipien für neue Sichtweisen um das Kreuz. Mitunter reicht es, das Vorgefundene neu zu sehen. Als derart intime Fingerübungen sind Kreuzstücke von *Johanes Zechner* anzusehen. Historische Kruzifixe, wie es in Österreich zur Unzahl gibt, wurden dabei auf einem gestalteten Hintergrund montiert: Einmal sind auf dem Hintergrund Löcher ausgeschnitten, während der Kruzifix vor einer angeschnittenen grauen Scheibe schwebt. Am unteren Rand ist es eine Tür: Der Himmelkosmos, in dem der Gekreuzigte schwebt, scheint ein Haus zu sein: der Ort, wo wir Verstorbene wohnen? Behutsam, zurückgenommen taucht ein anderes Mal ein derartiges Kreuz in ein allgemeines Weiß ein, kleine, tiefblaue Kugeln weiten es in ihre kosmische Dimension aus, verbunden mit einem Titel der dänischen Dichterin Inger Christensen: „*Es ist vorbei und es hat nicht begonnen. (I.CH.)*“<sup>86</sup>

a width of seven meters created by the South Tyrol-based German artist *Julia Bornefeld* was placed on top of the high altar in the Baroque *Cathedral of St. James, Innsbruck* whose center is a re-catholicized “Image of art” by Lucas Cranach, which after its first home in a Protestant collection turned into the “Gnadenbild” (image of mercy) “Mariahilf” as it was integrated into the church space, in the Lent period of 2012 in the course of the project “kunstraum kirche” by Elisabeth and Gerhard Larcher, which has already been running for 20 years—a photo of a real performance (in the cold of a winter night) with the participants sitting—exactly in line with the iconography of Leonardo’s Last Supper—at a table that has just been set ablaze.<sup>88</sup> Julia Bornefeld’s image mentally links the cultic and the political. It might even set off a wildfire. “I have come to bring fire on the earth!” (Luke 12, 49) is not exactly the “Adoro te devote” of the Eucharistic present but turns this of all things into the source of action originating in great disquiet.<sup>89</sup>

Precisely this element of worship (“Adoro Te Devote”) is what *Manfred Erjautz* subjected to an appropriate disruption in his Shelter series. Six of these “Shelter Babies” are sewn together with fabrics, logos, and the words of apurificator formerly used in the Catholic mass. Their sight is the view on the child.

<sup>84</sup> ALOIS KÖBL: Das Kreuz als Bild. Künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema Kreuz in der Sammlung der KHG Graz, in: CHRISTIAN WESSELY/PETER EBENBAUER (Hg.): Frage-Zeichen. Wie die Kunst Vernunft und Glauben bewegt. Für Gerhard Larcher, Regensburg 2014, 395–408, hier: 406.

<sup>85</sup> Ebd., 407.

<sup>88</sup> Cf. “Tote Hosen, Wind und Feuer”, JULIA BORNEFELD on the expectations of religion, art as a disruptive factor, and the limits of betrayal in a conversation with JOHANNES RAUCHENBERGER and THERESA PASTERK in *kunst und kirche 2* (2012), Volume 75, Vienna 2012, pp.63–69.

<sup>89</sup> In 2013, the monumental painting of the Last Supper was on display in the St. Petri Church in Lübeck, and in 2014 in the Diocesan Museum, Bolzano.

<sup>90</sup> Cf. the treatment in the sixth essay, pp. 406. More on this in JOHANNES RAUCHENBERGER, “Versteck dich doch! LATITAS. Meine Puppe aus Manfred Erjautz’ Shelter-Babys” in JOHANNES RAUCHENBERGER/BIRGIT PÖLZL (Eds.), *Mein Bild – Meine Religion. Aspekte der Religion zu Bildern der Kunst*, München 2007, pp. 66–71.

## Störungen

**VII** Störungen sind eine Methode der Kunst. Störungen, so erzählt es zumindest das Evangelium, waren auch eine Methode Jesu. Sie rief Widerstand hervor. Unruhe jedenfalls ist ein uraltes Motiv der biblischen Großerzählung – mit ihr das Feuer, die Flucht, der Auszug, die Hast: Religion ist nicht nur Schönheit, sondern in ihrer biblisch legitimierten Form schlummert auch eine tiefsitzende Verstörung – im Wegziehen, im Aufbrechen, ja sogar im Scheitern. Die Interaktion Jesu Christi in die Weltgeschichte bleibt ein solcher Stachel, die sich weiterträgt von Generation zu Generation. Ihre Zuspitzung bildet das Kreuz.

Sind Störungen für den Sakralraum angemessen? Man wird wahrscheinlich keine entsprechenden Belege in Konzilstexten oder im Kirchenrecht finden. Dort ist vielmehr von Erhebung die Rede.<sup>87</sup> Kultische Handlungen laufen nach einem strengen Regelwerk ab. Sie mögen kosmische Dimensionen haben, die Mächte der Unterwelt im Blick haben, ihre ureigenste Funktion aber ist es zu beruhigen. Was aber ist, wenn Künstler Bilder für den Sakralraum vorschlagen, die die Unruhe Jesu in den Sakralraum hinein perpetuieren? Im barocken *Innsbrucker Dom St. Jakob*, der im Zentrum ein rekatholisierendes „Kunstbild“ Lucas Cranachs hat, welches nach seinem ersten Ort in einer protestantischen Sammlung durch die Integration in den Kirchenraum zum „Gnadenbild“ „Mariahilf“ avancierte, war in der Fastenzeit 2012 im Zuge des schon seit 20 Jahren währenden Projektes „kunstraum kirche“ von Elisabeth und Gerhard Larcher über dem Hauptaltar ein sieben Meter breites „Abendmahl“ der in Südtirol lebenden deutschen Künstlerin *Julia Bornefeld* positioniert – ein Foto einer realen Performance (in der Kälte eines Winterabends), deren TeilnehmerInnen, in der Ikonografie exakt angelehnt an Leonardos Abendmahl, vor einer Tafel sitzen, die sich eben voll entzündet hat.<sup>88</sup> Julia Bornefelds Bild denkt das Kultische mit dem Politischen zusammen: es könnte gar einen Flächenbrand auslösen. „Ich bin gekommen, um Feuer auf die Erde zu werfen!“ (Lk 12, 49) ist nicht gerade das „Adoro Te Devote“ der eucharistischen Gegenwart, sondern lässt gerade an ihr das aus voller Unruhe stammende Handeln erwachsen.<sup>89</sup> Genau diesem Moment der Anbetung („Adoro

And as such it should also find a place in a contemporary examination of the figure of Jesus.<sup>90</sup> ㉔

In Manfred Erjautz's work, the growing up babies start to develop an identity with logos and the "Adoro Te Devote" verse. They need shelter. In Julia Bornefeld's image it is the table that burns. What is meant is the table of the Last Supper. With this quote from Leonardo's Last Supper, the artist joins the neverending list of images which dealt with this icon of Western art— from Andy Warhol to Ben Willekens, and from Otto Kern to Abigail O'Brien. Michael Triegel also used it. *Julia Krahn's "Ultima Cena"* too quotes this long table, which is so clearly coded in cultural history.<sup>91</sup> About 50 kilos of flour were spread on the table dressed in white. The flour stands for bread that you cannot eat, but also for ashes, sand, and desert. Traces are visible, one time under the table, and another time in the middle of the table. Moreover, traces are running around the table, from the center of the image towards the viewer. The pigeon which finally enters the image at the point of light also carries flour, dust, and sand on its back. This is impossible. A pigeon that does not move cannot sit there. Julia Krahn (just like Ben Willekens) did without the figures. By not showing these people she asks the viewer the following: What exists in your mind? What do you see? What is still there? Who stays? Who is real and who has really gone? Who leaves the picture frame, who approaches us? Is someone approaching us? Or has he simply left the stage of the image? Julia Krahn's Last Supper of flour lets our pictorial perception immerse into the imagination of bread, presence, and absence. In the end, it is about the subject of transformation—politically, psychologically, and sacrally. ㉔

## A Caveat Based on Formal Aspects

**VIII** In the contemporary discourse on art there are only a few artists who dare to represent Christian stories. Religious image worlds are either radically made taboo by blocking them out completely or they are radically freed of all taboos by mixing an inebriating cocktail pushing the envelope of blasphemy. Hence from the perspective of religious history it must be said that at that time without a doubt Nietzsche's

<sup>86</sup> Zum Christensen-Zyklus von JOHANNES ZECHNER vgl. 460-471.

<sup>87</sup> Vgl. Sacrosanctum Concilium § 125.

<sup>91</sup> Cf. JULIA KRAHN's explanations, pp. 222-223.



JULIA BORNEFELD

## The Burning Supper, 2012

Digitaler Pigmentdruck/Diasec, 240x495cm

Digital print/Diasec, 240x495 cm

Courtesy of the artist and

Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck

Te Devote“) hat *Manfred Erjautz* in seiner Shelter-Serie freilich eine entsprechende Störung unterzogen. Sechs dieser „Shelter-Babies“ sind mit Stoffen, mit Logos und mit Worten eines früheren Kelchtuchs aus der katholischen Messe vernäht: Ihr Anblick ist der Blick auf das Kind. ☉ Und als solches müsste es auch einen Platz in einer zeitgenössischen Auseinandersetzung um die Jesusfigur finden.<sup>90</sup> In Manfred Erjautz' sind es die heranwachsenden Babys, die mit Logo-Namen und dem „Adoro Te Devote“-Vers eine Identität auszubilden beginnen. Sie benötigen eine Hülle. In Julia Bornefelds Bild ist es der Tisch, der brennt. Gemeint ist der Tisch des letzten Abendmahls. Mit dem Zitat von Leonardos Abendmahl reiht die Künstlerin sich in eine unendlich lange Liste von Bildern ein, die diese Ikone der Kunst bearbeitet haben – von Andy Warhol bis Ben Willekens, von Otto Kern bis Abigail O'Brien. Michael Triegel verwendete ihn ebenso.

Auch *Julia Krahn*s „Ultima Cena“ zitiert diesen kulturgeschichtlich so eindeutig codierten langen Tisch.<sup>91</sup> ☉ Auf dem weiß gekleideten Tisch wurden viele Säcke voll Mehl verstreut. Das Mehl steht für Brot, das man nicht zu sich nehmen kann, aber auch für Asche, Sand, Wüste. Es sind Spuren sichtbar, einmal unter dem Tisch und einmal in der Mitte des Tisches. Zudem laufen Spuren, um den Tisch herum, aus der Mitte des Bildes heraus, und auf den Betrachter zu. Die Taube, die schließlich am Lichtpunkt in das Bild hineintritt, trägt auch Mehl, Staub, Sand auf dem Rücken: Das ist nicht möglich. Eine Taube, die sich bewegt, kann dort nicht sitzen. Julia Krahn verzichtete (so auch wie

“requiem aeternam Deo“ was celebrated much more than anything else as the liturgy of the epoch.

Because that is the case, the few theologians who enjoy contemporary art too have always perceived their small places of discovery in the art of the avant-garde as border areas, as places of dialectical negation or the diffusion into wide fields of the spiritual thus have tended to overlook artists who have developed by themselves a new approach to the figuration of religious content.

The epoch of radical privatization – not only of material property but also of the intellectual reservoir which does not only include traditions and attitudes but, is concerned first and foremost, to religion. The withdrawal – or exclusion – of religion into the realm of the private as a social development stands in stark contrast to that atmosphere of departure before and around the Second Vatican Council (1962–65), which put the community into the centre of its pastoral ambitions. Moreover, these diverging movements were supported by a deep crisis of religious imagination which has been reduced to a marginal area of certain circles within the Church and where the divide between the art of the avant-garde and the overcome Christian imagery has become wider and wider.

To assail, as an artist, the task of representing the Christian in such an intellectual atmosphere means to want to bridge “an awfully wide gulf” which, in its turn, is also accompanied by numerous exclusions on both of its shorelines. That means also not to join those who combined the conservation of the old imagery with camouflaged attacks against

<sup>88</sup> Vgl. Tote Hosen, Wind und Feuer: JULIA BORNEFELD über Religionserwartung, den Störfaktor Kunst und die Grenzen des Verrats im Gespräch mit JOHANNES RAUCHENBERGER und THERESA PASTERK, in: *kunst und kirche* 2 (2012), 75. Jg., Wien 2012, 63–69.

<sup>89</sup> 2013 war das monumentale Abendmahlsbild in der St. Petri-Kirche in Lübeck, 2014 im Bozener Diözesanmuseum zu besichtigen.

<sup>90</sup> Vgl. dazu die Ausführungen im VI. Essay, S. 714–731. Dazu ausführlich: JOHANNES RAUCHENBERGER: Versteck dich doch! LATITAS. Meine Puppe aus Manfred Erjautz' Shelter-Babys, in: JOHANNES RAUCHENBERGER, BIRGIT PÖZL (Hgg.): *Mein Bild – Meine Religion. Aspekte der Religion zu Bildern der Kunst*, München 2007, 66–71.

<sup>92</sup> On the tradition and history of the legends, and the images of Abgar of Edessa and Veronica cf. Strock, PD Chr., 2. Schrift und Gesicht, pp.109–258.



☉ S./p. 826



☉ S./p. 223

Ben Willekens) auf die Figuren. Dadurch, dass sie diese Menschen nicht zeigt, wird die Frage an den Betrachter gestellt: Was existiert in deinem Kopf? Was siehst du? Was ist noch da? Wer bleibt da? Wer ist wirklich da, und wer ist wirklich gegangen? Wer geht aus dem Bild heraus, wer kommt auf uns zu? Kommt jemand auf uns zu? Oder hat er die Bildbühne schlicht verlassen? Julia Krahn's *Mehl-Abendmahl* taucht unsere Bildwahrnehmung ein in die Vorstellung von Brot, Präsenz und Abwesenheit. Letztlich geht es um das Thema *Wandlung* – politisch, psychologisch und sakral. ●

### Einspruch aus der Form

**VIII** Auch wenn das bisher Gesagte anderes vermuten ließe: In Wirklichkeit gibt es natürlich im zeitgenössischen Kunstdiskurs nicht viele Künstler, die die Figuration der christlichen Geschichten wagen. Religiöse Bildwelten wurden gerade in der 2. Hälfte des 20.

Jahrhunderts entweder radikal tabuisiert, indem man sie vollkommen aussparte oder radikal enttabuisiert, indem man sie bis an die Grenzen der Blasphemie brachte. Religionsgeschichtlich wurde als Epochenliturgie ohne Zweifel stärker als irgendetwas anderes Nietzsches „*requiem aeternam Deo*“<sup>92</sup> gefeiert.

Weil dem so ist, haben auch die wenigen Theologen, die sich an zeitgenössischer Kunst erfreuen, ihre kleinen Fundorte in der Kunst der Avantgarde als Bereiche der Grenze, der dialektischen Negation, der Diffusion in weite Felder des Spirituellen wahrgenommen und Künstler durchaus übersehen, die von sich aus eine neue Thematisierung der religiösen Figuration entwickelt haben. Die Epoche radikaler Privatisierung – nicht nur des materiellen Eigentums, sondern auch des geistigen Reservoirs, zu dem nicht nur Traditionen und Haltungen gezählt werden können –, trifft ja vor allem die Religion. Der Rückzug – oder Ausschluss – der Religion ins Private steht als gesellschaftliche Entwicklung in krassem Gegensatz zu jenem Aufbruch vor dem und um das II. Vaticanum (1962–65), das die Gemeinschaft ins Zentrum ihrer pastoralen Ambitionen stellte. Diese divergierenden Bewegungen wurden zudem durch eine tiefe Krise in der

the evil others who are secularized, “devoid of a centre” (Hans Sedlmayr) and generally totally irreligious; who aren't worth discussing. Yet on the other one has to doubt the attitude that only those artists are serious for the Church who negate religion or at least approach it from the outside.

One artist who stands for this gap in a particular manner is the Styrian painter *Luis Sammer* (\*1936), who, as an art teacher, also instructed important representatives of what later became “*Neue Malerei*” (New Painting) (Josef Kern, Alois Mosbacher, Alois Neuhold). Sammer had decidedly liberated himself from Nazarene painting as a young artist and thoroughly focuses on forms and colors. Thus he has developed a totally one-of-a-kind signature over more than fifty years. Even though colors, forms, and landscapes have always been the central subjects of his oeuvre, oil paintings and mixed media works with explicitly Christian religious subjects—which were not commissioned by the Church—emerged around the turn of the millennium.

If we ask for the genre which is defined by these subjects, we can say that these works are neither historical paintings, nor altar paintings, nor ritual painting. What they come closest is the devotional painting, yet not in the sense of the *devotio moderna* of the thirteenth but of the twentieth or twenty-first century. For what we find again in Sammer's religious works is the *vis-à-vis* of the image, how the things represented turn into subjects, how the image speaks – all aspects characterizing the devotional painting as the visualization of an analogous religio-historical phase of a turn to the private within the history of piety. However, this closeness which comes towards the viewing subject does not arise too easily, does not make advances but one must seek it and really want it. For what distinguishes these paintings despite all indications of the figural is the issue of the overall composition of form which comes along with the artist's phobia that the people might too quickly and too easily identify and name the figures or even the stories. At a closer look, *Guter Hirte als Mensch verkleidet* [*Good Shepherd in Human Disguise*] (2004) ● is unmistakably constructed as a *Pietà*. The hint of a head on the upper right-hand image border, how it is wrapped in carmine red – which is reminiscent of clerical clothing – is contrasted by the

<sup>91</sup>Vgl. die Ausführungen mit JULIA KRAHN, 223-223.

<sup>92</sup> Vgl. FRIEDRICH NIETZSCHE'S *Parabel vom tolleren Menschen*, in: Ders., *Die Fröhliche Wissenschaft* (1882) § 125.

<sup>93</sup> Cf. HANS BELTING, *Das echte Bild – Bilderfragen als Glaubensfragen*, Munich 2005.

<sup>94</sup> As cited in *entgegen-Religion* Gedächtnis Körper in *Gegenwartskunst*. Eds. JOHANNES RAUCHENBERGER, ALOIS KÖLBL, GERHARD LARCHER (exh.-cat. on the occasion of the 2<sup>nd</sup> European Ecumenical Assembly: Kulturhaus Graz, former Jesuit College/Priest Seminary, KHG-Galerie, Galerie am Weizberg and churches of the old town (23 May – 6 July 1997), Ostfildern/Ruit 1997, p.206.

religiösen Imagination unterstützt, die zu einem marginalen Randbezirk innerkirchlicher Kreise degradiert wurde, und wo die Schere zwischen der Kunst der Avantgarde und der überkommenen christlichen Bildwelt immer weiter auseinander ging.

In einer solchen geistigen Situation sich als Künstler an die Figuration des Christlichen zu wagen, bedeutet einen „garstig breiten Graben“ überbrücken zu wollen, der meist von zahlreichen Ausschlüssen begleitet ist, sowohl von der einen als auch von der anderen Seite. Denn es geht ja auch darum, nicht auf jener Seite zu stehen, die in der Tradierung der alten Bilderwelt nicht selten eine verdeckte Keule über die bösen Anderen mitschwingen lassen, die säkularisiert, zentrumsverloren (Hans Sedlmayr<sup>93</sup>) oder überhaupt ganz ungläubig seien, sich mit denen auseinanderzusetzen nicht der Mühe wert sei. Und umgekehrt wäre auch jene Haltung anzuzweifeln, dass nur solche Künstler für die Kirche ernsthaft seien, die die Religion negieren oder wenigstens außerhalb stehen.

Einer, der für diese Schere in einer besonderen Weise steht, ist der steirische Maler *Luis Sammer* (\* 1936), der als Kunsterzieher auch Lehrer bedeutender Vertreter der späteren „Neuen Malerei“ (Josef Kern, Alois Mosbacher, Alois Neuhold) gewesen war. Sammer hatte sich als junger Künstler entschieden von der Nazarenermalerei abgesetzt und setzte in seiner Aneignung durch die Moderne durch und durch auf die Form und auf die Farbe. Er entwickelte so über mehr als fünf Jahrzehnte eine völlig singuläre Handschrift.<sup>94</sup> Obwohl Farbe, Form und Landschaft die zentralen Themen seines Lebenswerks waren, finden sich – ohne kirchlichen Auftrag entstanden – zur Jahrtausendwende Ölbilder und Mischtechniken mit explizit christlich-religiösen Sujets.

Wenn wir nach der Gattung fragen, die diese Themen bestimmen, so ist das weder religiöse Historienmalerei, noch Altarblatt, noch Kultbild. Am nächsten kommt das Andachtsbild, aber nicht im Sinne der *devotio moderna* des 13., sondern des 20./21. Jahrhunderts. Das Gegenüber des Bildes, die Subjektwerdung des Dargestellten, das Sprechende am Bild, das das Andachtsbild einst als Bildentwicklung einer analogen religionsgeschichtlichen Phase der frömmigkeitsgeschichtlichen Privatisierung charakterisiert, finden wir in Sammers Bildern religiöser Thematik wieder. Diese Nähe

identical alternation of an anthracite-like bodily entity and the lamb lying athwart whose head is hinted at on the right-hand border of the painting. Its back is open, red and white alternating, which imparts a permeability on it that has developed from the playing with the surface. The red framing of the body of the pastor bonus allows the image to form a unity with the lamb, a fusion of bearer and borne. These are imagines misericordiae, images of commiseration, to which Sammer concedes a form of painterly figuration whose corporeality develops from sinking and rising, heaviness and lightness. *Er, der das Oberste nach unten kehrt [He Who Turns It Inside Out] (2004)* , in the same way restricted to red and black, is a suspension of gravity brought about by the laws of painting and motivated by the idea of the Magnificat: “He has brought down rulers from their thrones, and has exalted those who were humble.” (Luke 1, 52) Despite the simple two-dimensionality it is a forceful pull upwards, as if somebody dragged this red mass up there; the black forms mutating into crosses, which are definitely not devoid of plasticity and a spatial depth effect, are giving foothold to the voluminous overall composition, almost like a coining die, whereby it is, of course, unclear if and when it has shown its face to its morphological vis-à-vis.

In principle imagination is a spiritual process, which Sammer has reflected as such for so long and time and again in its unbroken tone of the red. By representing the immaterial he traced the mystery of religious insight by means of painting in an entire series which is titled *Emmaus*. Developed from the segmentation of the series *Um das Kreuz* and *Wer bin denn du?*, this painterly examination is about three heads confronted under way with the “burning of the heart” while speaking.

Eventually the oil painting *Brannte uns nicht das Herz [Didn't Our Hearts burn] (2004)* , which has developed from this, is dominated by the things represented: Only shadows dominate the image, yet not shadows that have been produced by light but shadows encompassing the light by themselves. The burning, if one attributes the colour red to the fire, is at most the surface forming the background for the heads of the three figures which are united into a triad and among which one cannot exactly identify who is the one who has risen from the dead. The hint of a glorie in black might

<sup>93</sup> Vgl. HANS SEDLMAYR: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol und Zeichen der Zeit*, 10. Aufl., Salzburg o.J.

<sup>94</sup> Vgl. JOHANNES RAUCHENBERGER, GÖTZ POCHAT (Hg.): *SAMMERTIME. Das künstlerische Werk Luis Sammers | The Art of Luis Sammer. Mit Texten von JOHANNES RAUCHENBERGER, GÖTZ POCHAT und ERWIN FIALA*, Weitra 2006.



🌀 S./p. 255



🌀 S./p. 254

allerdings, die dem betrachtenden Subjekt entgegenkommt, stellt sich nicht zu einfach ein, biedert sich nicht an, sondern muss erst von ihm gesucht und gewollt werden. Denn was diese Bilder bei aller Andeutung der Figuration allesamt auszeichnet ist das durchgestaltete Formproblem, das mit der Phobie des Künstlers einhergeht, all zu schnell und allzu leicht die Figuren, ja die Geschichten zu erkennen und zu benennen. „Guter Hirte als Mensch verkleidet“ (2004) 🌀 ist bei genauerem Sehen unverkennbar als Pietà gebaut. Die Andeutung des Kopfes am rechten oberen Bildrand, die Umhüllung desselben mit einem Karminrot, das an sakrale Gewandung erinnert, kontrastiert sich in der selben Abwechslung einer anthrazitartigen Körperlichkeit mit dem querliegenden Lamm, dessen Kopf am rechten Bildrand angedeutet ist. Dessen Rücken ist aber offen, weiß-rot abwechselnd, was ihm eine Durchlässigkeit verleiht, die aus dem Spiel mit der Fläche entwickelt ist. Die rote Rahmung des Körpers des *Pastor bonus* lässt das Bild mit dem Lamm zur Einheit finden, zu einer Integration aus Träger und Getragenen. Es sind *imagines misericordiae*, Bilder des Erbarmens, denen Sammer eine malerische Figuration zugesteht, deren Körperlichkeit entwickelt ist aus Sinken und Erheben, aus Schwere und Leichtsein. „Er, der das Oberste nach unten kehrt“ (2004) 🌀 ist in derselben Beschränkung von Rot und Schwarz ein mit den Gesetzen der Malerei erwirktes Aufheben der Gravitation, wie bei Trutwin angestoßen vom Gedanken des Magnificat: „Die Mächtigen stürzt er vom Thron und erhöht die Niedrigen“ (Lk 1, 52). Es ist ein roter, trotz der einfachen Flächigkeit gehaltener Sog nach oben, als ob jemand von dort an dieser roten Masse zöge; die schwarzen, durchaus mit einer Plastizität und räumlichen Tiefenwirkung versehenen Formen, die zu Kreuzen mutieren, geben dem voluminösen Ganzen einen Halt, sind beinahe ein Prägestempel, unklar freilich, ob und wann er seinem morphologischen Gegenüber sein Gesicht gezeigt hat.

In der Darstellung des Immateriellen spürte er in einer ganzen Serie, die mit Emmaus betitelt ist, dem Mysterium religiöser Erkenntnis malerisch nach. Aus der Zellteilung der Serie „Um das Kreuz“ entwickelt, geht es in dieser malerischen Auseinandersetzung um drei Köpfe, die mit dem „Brennen des Herzens“ im Reden unterwegs konfrontiert sind. Schließlich ist das daraus entstandene Ölbild

identify the left one, last but not least also for the reason that a yellow golden cloth is tied around his chest. Yet the right-hand figure is also marked by the suggestion of such a gloriole, which is widening though and ending far behind its back. In spite of the blocked-out surface which marks these white shadows, one might speak of axes of the gaze, although no face is visible: the left-hand figure is looking up, the two right-hand figures down – on the also blocked-out, this time moss-green, silhouettes of the shapes of a loaf of bread, a jug and a cup. Sie erkannten ihn am Brotbrechen [Luke 24, 35; transl.: *He was recognized by them in the breaking of the bread.*

## Faces

**IX** What does Jesus look like? The stereotype of his likeness has been specified. But couldn't it be completely different? After all Jesus is Nix fuer Softies!“ (“Nix für Softies“ /Nothing for Softies) as the Berlin-based media artist Tobias Trutwin (\* 1964) insists. (Bild) In this work, Trutwin does not only focus on softies as recipients but also on the eponymous handkerchief brand. And thus he opens his examination of the cloth face. He is one of the very few artists who have explicitly dealt with the heritage of Western pictorial traditions on the level of contemporary pictorial theory. Who has such a bull in front of the lens like Tobias Trutwin here perhaps doesn't think first and foremost of the symbol of Luke the Evangelist. But Trutwin's images follow this line. They reflect how the image is created—after all, Luke, the doctor and amateur painter was the first one who created an image of the Lord, the oldest one. It is in the Capella Sanctorum in the Lateran in Rome. King Abgar, who asked for an impression of the Savior—and thus recovered—was different. After all, this was the origin of the image of Christ—at least according to legend. “Mandyliion“, “Vera Icon“, “Veronica“, “Sudarium”—they all fit into this context.<sup>92</sup> If one mentions places, these are Edessa, Constantinople, Rome, Turin, and nota bene, above all due to Pope Benedict XVI's private helicopter pilgrimage to this town in the Abruzzi on 1 September 2006, Manoppello too. Icons, Images of Edessa, Mandyliions, and Images of Veronica claimed the authenticity of the face of Jesus. Artists have painted this

<sup>92</sup> Vgl. JOHANNES RAUCHENBERGER: Der Maler Luis Sammer, von 16 Ecken aus betrachtet, in: RAUCHENBERGER, POCAT (Hg.), SAMMERTIME; 17-132, bes. 110-123.

„*Brannte uns nicht das Herz*“ (2004) aber vom Dargestellten beherrscht: Nur Schatten dominieren das Bild, aber nicht vom Licht erzeugte, sondern selbst das Licht umspielende. Das Brennen, wenn man dem Feuer die Farbe Rot zuweist, ist höchstens die bildgebende Fläche für die Köpfe der drei Gestalten, die, fürs Erste gar nicht genau identifizierbar, wer hier der Auferstandene sei, zu einer Dreiergruppe vereint sind. Eine schwarz angedeutete Gloriole könnte den linken als solchen bezeichnen, nicht zuletzt auch deshalb, weil ihm ein gelb-goldenes Brusttuch umgehängt ist. Aber auch die rechte Figur hat eine solche Gloriole angedeutet, die sich aber weitet und weit hinter seinem Rücken erst ausläuft. Trotz der ausgesparten Fläche, die diese weißen Schatten prägt, kann man von Blickachsen sprechen, obwohl man kein Gesicht sieht: Die linke Figur blickt nach oben, die beiden rechts nach unten – auf die ebenfalls, diesmal in Moosgrün gehaltenen ausgesparten Silhouetten von Brotform, Kännchen und Becher. „*Sie erkannten ihn am Brotbrechen*“ (Lk 24,35).

## Gesichter

**IX** Wie sieht Jesus aus? Sein Klischee scheint festgelegt zu sein. Aber könnte es nicht ganz anders sein? Schließlich ist Jesus „Nix fuer Softies!“, („Nix für Softies“), wie der Berliner Medienkünstler *Tobias Trutwin* (\* 1964) beharrt. Trutwin hat dabei nicht nur Weichlinge als Rezipienten, sondern auch die Taschentücher im Blick. Und eröffnet so seine Auseinandersetzung mit dem Tuch-Gesicht. Damit freilich ganz anders als im „Gesteinten Leidensabdrucktuch“ von Alois Neuhold. Trutwin ist einer der ganz wenigen Künstler, die sich seit Jahren explizit mit dem Erbe abendländischer Bildtraditionen auf der Ebene der zeitgenössischen Bildtheorie beschäftigen. Wer einen solchen Stier vor der Kamera hat, wie hier Tobias Trutwin, denkt vielleicht auch nicht zu allererst an das Symbol des Evangelisten Lukas. Aber in dieser Linie liegen Trutwins Bilder, die über die Bildentstehung nachdenken, schließlich war Lukas, der Arzt und Hobbymaler, der erste, der vom Herrn ein Bild angefertigt hatte, das Älteste befindet sich in der Capella Sanctorum im Lateran in Rom. Anders der König Abar, der um einen Abdruck des Heilands bat und so gesundete. Das war schließlich der Beginn des Christusbildes –

face for centuries—right up to the present day. At first, Tobias Trutwin does not create the appearance of showing an image of God at all with his diptych “Mandylion”. Yet still: To be sure, the dilettantish Greek of his titling needs to be translated first—the letters result from a mix of onomatopoeia and computer keyboard—then the combinations begin to make sense: Chief qudge handker pacific: “*Chief – judge / Handker – Pacific*”. (Bild) This is the creative transcription of the left image, which is titled “Mandylion”. This portrait is by no means the smiling softie Jesus. It rather seems connected to Dante’s *Divine Comedy*—whose rays of hell one can only bear with dark sunglasses. By the way, it is a little declaration of war on Albrecht Dürer’s narcissism in his self portrait in the Alte Pinakothek in Munich (and thus on the entire line of artists painting themselves as “Old Christ”)—this is what the signature TT reminds of. Dürer was the first one to bring himself in congruence with Christ. “Handkerchief”, a different combination of titles is the literal translation of “Mandylion”. And Mandylion is the fabric on which the face of the Lord was imprinted—through radiance, light technology, impression—depending on which legend one follows. The boss, who is looking out from the black square here, is the judge—whether judge of the Pacific or justice of peace. Finally, he is seconded by “Greetings from Hell”; the subtle terror on a red square complements the black one with the face. Moreover, Malevich greets, the unframed icon of his time as well—and the entire tradition of the icon, its splendor, its brightness, its pretensions, and its disappearance. Not only the theoretical claim is “nothing for softies”, the consequences of ethical and political nature are too. Anyway, the Lord might look different from what we believe— *et iterum venturus est*. Until then it is advisable to assume that the previous images of Jesus are simply images—whether reproduced ones, stereotyped ones, original, true or authentic ones, let us leave it at that.<sup>93</sup> To be sure, the (Protestant) Cologne-based artist *Dorothee von Windheim* declared Saint Veronica—on the occasion of the first public presentation of the Shroud of Turin—the patron saint of the photographers already in 1978 because the first “photograph” had emerged on the Veil of Veronica. Yet, in her later work, she contented herself with coating trees on the Kapuzinerberg in Salzburg and rubbing off the tree bark including its



5/p. 253



5/p. 1028

Tobias Trutwin  
 Alpha (Nix Fuer Softies)  
 Glas/glass  
 TZR Galerie, Bochum



zumindest der Legende nach. „Mandylion“, „Vera Icon“, „Veronika“, „Sudarium“: Sie liegen alle auf dieser Linie.<sup>96</sup> Wenn man Orte nennt: so sind es Edessa, Konstantinopel, Rom, Turin und, notabene, vor allem durch die private Hubschrauberpilgerreise von Papst Benedikt XVI. in das Abruzenstädtchen am 1. September 2006, auch noch Manoppello. Ikonen, Abgarbilder, Mandylien, Veronica-Bilder haben die Authentizität des Gesichts Jesu behauptet. Über Jahrhunderte hinweg haben Künstlerinnen und Künstler dieses Gesicht gemalt – bis in die Gegenwart. Tobias Trutwin erweckt mit seinem Diptychon „Mandylion“ zunächst gar nicht den Anschein, ein Bild des Herrn zu zeigen. Und doch: Das stümperhafte Griechisch seiner Titelei ist zwar erst einmal zu übersetzen – die Buchstaben ergeben sich aus einer Mischung aus Lautmalerei und Computertastatur – alsdann erschließen sich die Kombinationen: *Chief qudge handker pacific*: „Chief – judge / Handker – Pacific“. So lautet die kreative Transkription auf dem linken Bilde, das den Übertitel „Mandylion“ trägt. Der lächelnde Softie-Jesu ist dieses Porträt auf keinen Fall, eher scheint es mit Dantes Göttlicher Komödie verlinkt zu sein – deren Strahlen der Hölle nur mit dunkler Sonnenbrille ertragen werden können. Eine kleine Kampfansage an den Narzissmus Albrecht Dürers in dessen Selbstporträt in der Alten Pinakothek in München ist es so nebenbei (und damit an die ganze Linie der Künstlerbilder eines „Alter Christus“) – daran erinnert die Signatur TT: Dürer hatte sich als erster mit Christus in Deckung gebracht. „Handkerchief“, das Taschentuch, eine andere Kombination der Titelei, ist die wörtliche Übersetzung von „Mandylion“. Und Mandylion ist der Stoff, in dem sich das Gesicht des Herrn geprägt hat – durch Strahlung, Lichttechnik, Abdruck, je nachdem, welcher Legende man nun folgt.

biographical wounds: *“The image is neither created by translation, realization, and abstraction, nor with the help of technical means, but by direct (skin) contact. This is a delicate process that reminds me of how the Veil of Veronica was created.”*<sup>94</sup>

Dorothee von Windheim’s statement is an appreciation of a reduction to touch. She has dealt with impressions—the impression of Jesus too—in image installations for decades.<sup>95</sup> At any rate, this is a disclosure of modesty. For true images of Jesus would not be satiable too. Georges Didi-Huberman summarizes this always present desideratum as follows: *“The most beautiful texts which are dedicated to the relics of the face of Jesus—the Veil of Veronica in particular—speak of nothing else: an infinitely unquenched desire in the face of the bright or dark distance exuded by the impression of Christ, to see the face defined by this impression face to face; a feeling of being already seen and even touched by the incomprehensible image of God; the lasting—and painful—sensation of a distance which only the end of days, the day of the Last Judgement, will suspend to the immense joy of the chosen ones.”*<sup>96</sup>

The then young poet Friederike Mayröcker felt differently in the mid-1950s; her vision of a garden equals an epiphany. And for this reason she is to provide a parenthetical conclusion (in Johannes Zechner’s transcription of his “Mayröcker Translation”). What she shares with Dorothee von Windheim and her wrapping of tree barks is the experience of the garden, which she describes as *“rot wie grün“* (red and green): *“Rot wie grün ist der Garten hier, das Herz Jesu kommt nahe ans Fenster“* (The garden here is red and green, the Sacred Heart comes close to the window).<sup>97</sup>



Tobias Trutwin  
Mandyion: Chief - Judge /  
Handker pacific, 2004  
Glas/glass, 40x40 cm



Tobias Trutwin,  
greetings from hell, 2004  
Glas/glass, 40 x40 cm  
Courtesy TZR Galerie Düsseldorf

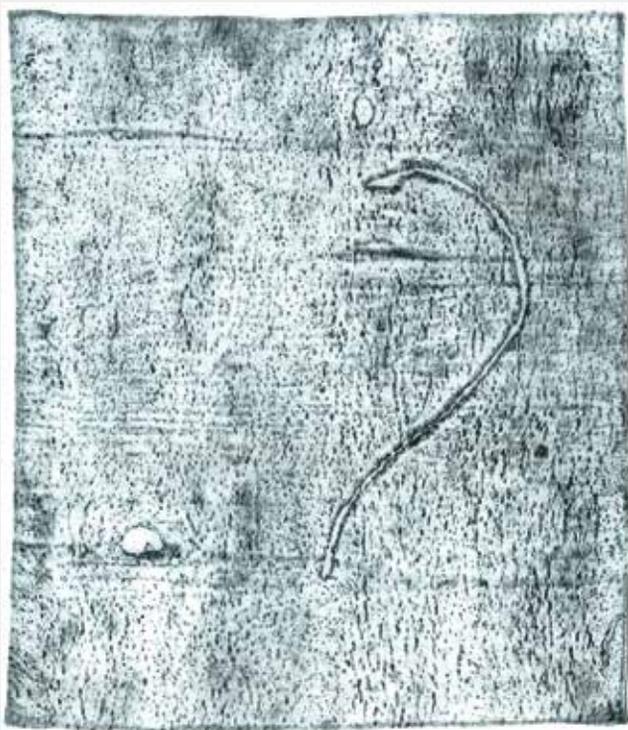
Der Boss, der hier aus dem schwarzen Quadrat blickt, ist der Richter, ob Richter des Pazifik, ob Richter des Friedens. „Greetings from Hell“ ist ihm schließlich beige stellt, der feine Schrecken auf rotem Quadrat komplementiert das Schwarze mit dem Gesicht. Malewitsch grüßt zudem hinzu, die ungerahmte Ikone seiner Zeit ebenso. Und die ganze Tradition der Ikone, ihr Glanz, ihre Helligkeit, ihr Anspruch, ihr Verschwinden. Nicht nur der theoretische Anspruch ist „Nix für Softies“, auch die Konsequenzen ethischer und politischer Natur sind es. Aussehen könnte der Herr jedenfalls anders als wir glauben – *et iterum venturus est*. Bis dahin ist es ratsam anzunehmen, dass bisherige Bilder Jesu eben Bilder sind, ob reproduzierte, klischierte, originale, echte, wahre oder authentische, das sei einmal beiseite gelegt.<sup>97</sup> Zwar erklärte die (protestantische) Kölner Künstlerin Dorothee von Windheim schon 1978 – anlässlich der öffentlichen Präsentation des Grabtuchs von Turin – die Heilige Veronika zur Schutzpatronin der Fotografinnen und Fotografen, weil im Grab- und Veronicatuch die erste „Fotografie“ entstanden war, in ihrem späteren Werk begnügte sie sich damit, Bäume aus dem Salzburger Kapuzinerberg zu umkleiden und die Baumrinden samt ihren biografischen Wunden abzureiben: „Nicht durch Übersetzung, Umsetzung, Abstraktion, nicht durch Zuhilfenahme technischer Mittel entsteht ein Bild, sondern durch direkten (Haut-)Kontakt. Das ist ein behutsamer

je nachdem, welcher Legende man nun folgt. Der Boss, der hier aus dem schwarzen Quadrat blickt, ist der Richter, ob Richter des Pazifik, ob Richter des Friedens. „Greetings from Hell“ ist ihm schließlich beige stellt, der feine Schrecken auf rotem Quadrat komplementiert das Schwarze mit dem Gesicht. Malewitsch grüßt zudem hinzu, die ungerahmte Ikone seiner Zeit ebenso. Und die ganze Tradition der Ikone, ihr Glanz, ihre Helligkeit, ihr Anspruch, ihr Verschwinden. Nicht nur der theoretische Anspruch ist „Nix für Softies“, auch die Konsequenzen ethischer und politischer Natur sind es. Aussehen könnte der Herr jedenfalls anders als wir glauben – *et iterum venturus est*. Bis dahin ist es ratsam anzunehmen, dass bisherige Bilder Jesu eben Bilder sind, ob reproduzierte, klischierte, originale, echte, wahre oder authentische, das sei einmal beiseite gelegt.<sup>97</sup> Zwar erklärte die (protestantische) Kölner Künstlerin Dorothee von Windheim schon 1978 – anlässlich der öffentlichen Präsentation des Grabtuchs von Turin – die Heilige Veronika zur Schutzpatronin der Fotografinnen und Fotografen, weil im Grab- und Veronicatuch die erste „Fotografie“ entstanden war, in ihrem späteren Werk begnügte sie sich damit, Bäume aus dem Salzburger Kapuzinerberg zu umkleiden und die Baumrinden samt ihren biografischen Wunden abzureiben: „Nicht durch Übersetzung, Umsetzung, Abstraktion, nicht durch Zuhilfenahme technischer Mittel entsteht ein Bild, sondern durch direkten

<sup>96</sup> Zur Tradition und zur Geschichte der Legenden, der Abgar- und der Veronicabilder vgl. Stock: PD Chr., 2. Schrift und Gesicht, 109-258.

<sup>97</sup> Cf. Windheim's installation "Salve Sancta Facies" (1980). Stock, PD Chr., 2. Schrift und Gesicht, p. 214f.

<sup>98</sup> GEORGES DIDI-HUBERMAN, Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999, p.52f. (Originally published in French as *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*)



DOROTHEE VON WINDHEIM

„Callis“, 1996

mehrteilig, Chloroplasten auf Musselin,  
unterschiedliche Größen zw. 19x19 cm u. 46x46 cm,

Herkunft: Kapuzinerberg Salzburg,  
Foto: Dorothee von Windheim

Courtesy Galerie Reckermann, Köln

Aus der Ausstellung: *entgegen-*  
ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst (1997)



DOROTHEE VON WINDHEIM

"Callis", 1996

Multi-part, chloroplasts on muslin, different dimensions  
between 19x19 cm and 46x46 cm,

Origin: Kapuzinerberg Salzburg,  
photo: Dorothee von Windheim

Courtesy of Galerie Reckermann, Köln

From the exhibition: *entgegen-*  
ReligionMemoryBody in Contemporary Art (1997)

<sup>97</sup> Vgl. HANS BELTING: Das echte Bild  
– Bilderfragen als Glaubensfragen,  
München 2005.

<sup>98</sup> Zit. in: *entgegen-*. ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst,  
hg. von JOHANNES RAUCHENBERGER,  
ALOIS KÖLBL, GERHARD LÄRCHER (Kat.  
Ausst. anlässlich der II. Europäischen  
Ökumenischen Versammlung: Kultur-  
haus Graz, ehem. Jesuitenkollegium/  
Priesterseminar, KHG-Galerie, Galerie  
am Weizberg und Kirchen der Altstadt  
(23. Mai – 6. Juli 1997), Ostfildern/Ruit  
1997, 206.

<sup>99</sup> Vgl. zur Installation von Windheims  
„Salve Sancta Facies“ (1980): STOCK:  
PD Chr, 2. Schrift und Gesicht, 214f.

<sup>100</sup> GEORGES DIDI-HUBERMAN: Ähn-  
lichkeit und Berührung. Archäologie,  
Anachronismus und Modernität des  
Abdrucks, Köln 1999, 52f.

*Vorgang, der mich an die Entstehung des  
Schweißtuches der heiligen Veronika  
erinnert.* <sup>98</sup>

Dorothee von Windheims Aussage ist  
eine Anerkennung einer Reduktion auf  
Berührung. Sie hat sich über Jahrzehnte mit  
dem Abdruck – auch mit dem Abdruck Jesu  
– in Bildinstallationen auseinandergesetzt. <sup>99</sup>  
Jedenfalls ist es eine Auskunft der Bescheidenheit.  
Denn ersättlich wären auch wahre Jesusbilder  
nicht. Georges Didi-Huberman fasst dieses  
immer bestehende Desiderat so zusammen:  
*„Die schönsten Texte, die den Reliquien  
des Antlitzes Jesu – insbesondere dem  
Schweißtuch der Veronika – gewidmet sind,  
sprechen von nichts anderem: ein unendlich  
ungestilltes Verlangen, angesichts der  
leuchtend hellen oder dunklen Distanz, die  
der Abdruck Christi verströmt, das durch  
diesen Abdruck bezeichnete Gesicht selbst*

*von Angesicht zu Angesicht zu schauen; ein  
Gefühl, dennoch von dem unbegreiflichen  
Abbild Gottes schon erblickt und sogar  
berührt zu sein; die bleibende – und leidvolle  
– Empfindung einer Distanz, welche erst das  
Ende der Zeiten, der Tag des jüngsten Gerichts,  
zur unermesslichen Freude der Auserwählten  
aufheben wird.* <sup>100</sup>

Die damals junge Poetin Friederike Mayröcker  
hat das Mitte der 50er Jahre des vorigen  
Jahrhunderts anders empfunden, ihre Vision  
eines Gartens kommt einer Erscheinung  
gleich. Und sie soll (im Nachschreiben Johannes  
Zechners in dessen „Mayröcker-Übersetzung“) <sup>100</sup>  
deshalb einen beiläufigen Schlusspunkt  
bilden. Mit Dorothee von Windheim und  
deren Umhüllung der Baumrinden teilt sie die  
Erfahrung des Gartens, den sie „rot wie grün“  
beschreibt: *„Rot wie grün ist der Garten hier,  
das Herz Jesu kommt nahe ans Fenster.“* <sup>100</sup>



5./p. 259