

Johannes Rauchenberger

Mehrzeitenräume:

Wo starke Bilder auszuloten sind

HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft – eine
Nachlese zu Graz 2003 - Kulturhauptstadt Europas¹

I. Fokus Stadt als Kulturhauptstadt Europas

„Himmelschwer: Was für ein Wort – was für eine Wortkombination.“² Trunken von Himmel, oder beladen von ihm? Die Erdschwere des Menschen und seine Abhängigkeit von den physikalischen Gesetzen der Schwerkraft standen im Mittelpunkt des vom Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz³, verantworteten mehrspartigen Kunstprojektes „HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft“⁴ im Hauptprogramm von „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“. Neben rund 250 Werken, Bildern und Skulpturen⁵, neben Videos und Lesungen⁶, neben wissenschaftlichen Diskursen⁷ und szenischen Darstellungen mit historisch-poetischen Texten

¹ Der Artikel wurde als Vortrag beim Symposium: „Die Katholische Kirche in Deutschland und die zeitgenössische bildende Kunst III“, im Franz-Hitze-Haus in Münster, 4. – 6. Februar 2004, gehalten.

² So der Intendant der Kulturhauptstadt Graz, Wolfgang Lorenz, Wir Himmelschweren, Vorwort zum Katalogbuch HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft, hg. v. R. Hoeps/E.Louis/A.Kölbl/J.Rauchenberger, Wilhelm-Fink Verlag München 2003.

³ KuratorInnen: Johannes Rauchenberger, Eleonora Louis, Alois Kölbl; Wissenschaftliche Leitung: Reinhard Hoeps, Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie der Universität Münster. Finanziert wurde HIMMELSCHWER vom Etat des Kulturhauptstadtprogramms und vom EU-Projekt „Gravity. Art-Religion-Science“. Kooperationspartner waren neben „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“ auch das Landesmuseum Joanneum, Graz.

⁴ Die Grundintention der Projekts wurde erstmals veröffentlicht bei: R. Hoeps/J. Rauchenberger, HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft. Ein Projekt für „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“, in: SCHRIFTZEICHEN literatur [kunst] religion 3/2001, 44-45.

⁵ Dokumentiert unter www.himmelschwer03.at und im Katalogbuch: HIMMELSCHWER.

⁶ Mit Schreibaufträgen an: Zsófia Balla, Elfriede Czurda/Michèle Métail, István Eörsi; Felix Philipp Ingold, Birgit Kempker, Egon Christian Leitner, Friederike Mayröcker, Arnold Stadler. Gelesen am 29. Mai beim Lesefest „Himmel“ im Kulturzentrum bei den Minoriten. Abgedruckt in: HIMMELSCHWER, 13-66 und in: B. Pözl (Hg.) Himmel. Edition Korrespondenzen, Wien 2003.

⁷ Das Symposium „HIMMEL WOHIN?“ fand am 30./31. Mai im Kulturzentrum bei den Minoriten statt. Beiträge von Thomas Macho: „Rebellen gegen die Schwerkraft. Vögel, Engel und andere Bewohner der Vertikalität“, in: HIMMELSCHWER, 312-321; Jeannot Simmen: „Zerfall der Festigkeiten und Weltensturz“, in ebd., 228-233; Annelie Lütgens: „Im Freiflug – aus der kunst-

zur Gravitation in den Ausstellungen⁸, neben Kompositionsaufträgen⁹ und deren Uraufführungen in verschiedenen historischen Räumen gab es Installationen von KünstlerInnen in der Altstadt von Graz. Etwas viel, etwas komplex, *ein* Gesamtkunstwerk (neben einigen anderen), gruppiert um eine und in einer Stadt, die sich 11 Monate lang mit dem Titel einer Kulturhauptstadt Europas schmücken durfte, deren Veranstaltungen man in ihrer Dichte kaum nachkommen konnte: Was eine begleitende Kulturkritik zur Schlagzeile veranlasste: „Der Himmel kann warten – Graz nicht.“¹⁰ Diese Nachlese¹¹ reiht sich in die Rückblenden ein, in das Nachdenken darüber, was da im Rummel eines ganzen dichten Jahres, dem weltweit – so sagen es zumindest die meterhohen Pressemeldungen – ein großer Erfolg beschieden war, „eigentlich gewesen ist“: Was gilt es zu behalten, was gilt es zu verwerfen.

Eine Ausstellung zu Kunst und Religion im Programm einer Kulturhauptstadt hat es bisher noch nie gegeben. Das verdient eine besondere Erwähnung und hat eine besondere Brisanz – vor allem für jene Religion, die man Europa zuallererst zurechnet: das Christentum – das man allerdings eher nicht meint, wenn im zeitgenössischen Kulturbetrieb von „Religion“ die Rede ist. Zeitgenössische Kultur und Christentum stehen seit dem Beginn der Moderne in einem massiven Konfliktfeld, das von Beerbungstheorien über völlige Entfremdung bis hin zu kulturellen Transformationen reicht. Dennoch wurde vom agnostischen Intendanten der Kulturhauptstadt „Religion als Kulturfaktor“ in die Liste der Fixstarter für kulturelle Projekte aufgenommen.¹² Allein diese Tatsache erfordert mehrere Blickperspektiven: Einmal arti-

wissenschaftlichen Praxis einer Himmelstaucherin, in: ebd., 182-189; Hans-Dieter Mutschler: „Schwerkraft und Religion“, in: ebd., 190-196; Michael Glasmeier: „Schweben plus. Aspekte des Abhebens im Barock“, in: ebd., 304-311; Alex Stock: „Himmel, noch mal. Vier Skizzen“, in: ebd., 322-329, Reinhard Hoeps: „Vom Himmel nichts als Bilder?“ (unveröffentlichtes Manuskript) und Peter Strasser: „Wie es war, als ich in den Himmel kam“, in: ebd., 386-391.

⁸ Genannt „For a flash“, Regie: Edith Draxl, mit Texten von A. Augustinus, Dionysius Areopagita, Carmina Burana, H. Kleist, F. Nietzsche, W. Benjamin, P. Valery, X. Lichtenberg, die im Bildteil des Katalogbuches von HIMMELSCHWER als poetische Gegenüberstellung zu den Bildern zu finden sind.

⁹ Kompositionsaufträge an: Florian Geßler/Gerhard Nierhaus (Klanginstallation im Mausoleumsturm); Joana Wozny (Klanginstallation im Mausoleumsturm); Hendrik Sande (Konzert am 26. 4. 2003 im Priesterseminar); Peter Ablinger: „Orte“ (Kirche St. Andrä, Mariahilferkirche, Minoritensaal, 28. 5. 2003); Christian Klein, GRAVE (Konzert am 15.12. 2003 im Minoritensaal (gespielt vom Klangforum Wien, ORF-Aufzeichnung). Kurator des Musikprogramms: Florian Geßler.

¹⁰ W. Mracek, Der Himmel kann warten – Graz nicht, Graz, Kulturkorso, Mai 2003, 13.

¹¹ Diese Nachlese versucht eine Zusammenschau von Konzept und Pressebesprechungen, wie sie im Katalogbuch noch nicht enthalten ist.

¹² Ob Wolfgang Lorenz damit mit dieser Grundentscheidung auch an Graz gedacht hat, bleibt wohl eher unwahrscheinlich. Die Tatsache leitet sich eher von der langen Bekanntschaft mit Peter Pawlowsky im ORF her, dem langjährigen Leiter der Abteilung „Religion“, der diese unter Wolfgang Lorenz in die „Kulturabteilung“ übersiedelte. Peter Pawlowsky, Mitglied des Programm-

kuliert sich die Kultur der Gegenwart längst nicht mehr in einem so feindlichen Konfliktverhältnis zu Fragen der Religion wie vielleicht noch vor Jahrzehnten. Religion, nach durchaus aggressiven Atheismuszeiten, ist nicht verschwunden, sondern hat sich auf verschiedene Vollzüge und gesellschaftliche Sektoren verteilt, sodass man von einer Neustrukturierung des Religionssystems¹³ ausgehen muss; sie ist auf dem polyvalenten Bezugsmarkt der Gegenwart durchaus ein mögliches Bezugssystem neben vielen anderen, sie ist aber auch – spätestens seit dem symbolischen Thema des 11. September 2001 – ein latenter Bedrohungsfaktor für die westliche Welt; mit dem Globalisierungsschub nicht nur in der kulturellen Produktion ist auch ein Religionenmix entstanden, Religion in der Kunst ist aber auch und vor allem der Auszug¹⁴ aus seiner institutionellen Fixierung.¹⁵ Jedoch: „Es hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden: Heute ist die Religion privat, und die Bilder sind öffentlich. Umgekehrt proportional zum Bedeutungsverlust der institutionellen Religion scheint ihre Evidenz zu steigen.“¹⁶ Dies alles schwang mit, wenn man Religion als Kultur-

arbeitskreises für „Graz 2003“, war somit der eigentliche „Ermöglicher“ des Projekts „Himmelschwer“. – Anders hat Wolfgang Bahr in seiner Besprechung zu „Himmelschwer“ die Voraussetzungen einer Realisierung einer solchen Ausstellung betont: „Eine glückliche Konstellation hat all diese Konstellationen ermöglicht.“ Die Atmosphäre eines günstigen Klimas zwischen zeitgenössischer Kunst und Religion durch die grundsätzliche Offenheit der Bischöfe Weber und nunmehr Kapellari, die „zumindest grundsätzlich erkannt [haben], wie wichtig das Gespräch mit der Kunst für die Kirche ist“, durch den „langjährigen diözesanen Bildungsreferenten Harald Baloch“, der „in jahrzehntelanger Arbeit dafür gesorgt“ hat, dass „die Kirche in Graz immer wieder Flagge zeigt und in allen Sparten der Kunst präsent bleibt“, durch das „nicht immer wohl gelittene“ Kulturzentrum bei den Minoriten, als „Nukleus an Institution und Infrastruktur“, durch die Arbeit des Künstlerpriesters Josef Fink, „innerkirchlich ein Anreger wie einst Koren im Land“, mit dessen „konsequenter Einbindung der Naturwissenschaft“, durch Finks Nachfolger, der „als Kunsttheoretiker mit internationalen Beziehungen das Zeug mit[brachte], auch Ausstellungen von überregionaler Bedeutung zu gestalten“, durch die Ausstellung „ENTGEGEN. Religion.Gedächtnis.Körper“ in Gegenwartskunst“ 1997 anlässlich der 2. Europäischen Ökumenischen Versammlung durch Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl, die „aus heutiger Sicht als Vorlauf zu Himmelschwer erscheint“, durch die Arbeit an der Universität um Gerhard Larcher: „Das Team war längst vorhanden, als die Kulturhauptstadt am Horizont erschien.“ W. Bahr, Konstellationenschau, Kirche IN, 06/2003, 44-45, 45.

¹³ Zum Problem vgl. R. Bucher (Hg.), *Theologie in den Kontrasten der Zukunft. Perspektiven des theologischen Diskurses*, Graz 2001, hier: 19f; M. Krüggeler/P. Voll, *Strukturelle Individualisierung – ein Leitfaden durchs Labyrinth der Empirie*, in: A. Dubach/R.J. Campich (Hg.), *Jede(r) ein Sonderfall? Religion in der Schweiz*, Zürich 21993, 17-49.

¹⁴ Der Erstentwurf zu Wolfgang Lorenz' Kulturhauptstadtvorlage dieser Ausstellung (1999) lautete: „Der Auszug der Kunst aus der Religion und der Auszug der Religion aus der Kunst“.

¹⁵ Vgl. K. Gabriel, *Christentum zwischen Tradition und Postmoderne*, Freiburg 1992, 46.

¹⁶ M. Flügge/F. Meschede, *Warum warum!*, in: *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, hg. von M. Flügge und F. Meschede im Auftrag der Guardini-Stiftung und der Stiftung St. Matthäus, Ostfildern/Ruit 2003, 15.

faktor auf das Programm einer Kulturhauptstadt setzte. Freilich, dies sind Gemeinplätze, die jede/r Intendant/in oder Kurator/in zu beachten hat, was noch nicht auf die spezifische Identität einer speziellen Kulturhauptstadt abzielt, denn allein mit den genannten Koordinaten wäre eine Ausstellung in jeder beliebigen Stadt möglich.

Doch „Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft“ fand in *Graz* statt. Eine Stadt, am „Tor zu Südosteuropa“, die unverkennbar in ihren Häuser-Fassaden und Kapellen, ihren Kirchtürmen der Stadtsilhouette durch einen bürgerlichen Katholizismus geprägt ist.¹⁷ Wer mit diesem Blick auch nur einmal durch die Altstadt, die Weltkulturerbe ist, geht, wird so viele Zeichen (vergangener und katholischer) Religiosität finden, wie kaum woanders in einer europäischen Stadt. Doch obwohl die Benutzeroberfläche dieser Stadt auf den ersten Blick eindeutig katholisch geprägt ist, gleicht deren Kirchenbesuchsstatistik jener Hamburgs: Wer also glaubt, dass eine *ecclesia triumphans Graeciensis* auf die Hochkultur der Gegenwart zum Thema Gravitation zur kulturellen Ergötzung trifft, täuscht sich.

Das europäische Kulturhauptstadtjahr geriet in *Graz* zu einem „kulturellen Ausnahmezustand“: Dies brachte es auch mit sich, dass sich die Kulturschickeria, traditionell kirchenfremd, mit der Kirche als kultureller Größe und mit ihren Bildern, ihren dominierenden Bauten in der Kulturhauptstadt *Graz* auseinandersetzen und Pressebilder in alle Welt zu liefern hatte. Die Kirche, mehr oder weniger stolz über ihr prominentes Vorkommen in einem Leitprojekt, musste sich aber mit Künstlern und deren kulturellen Hervorbringungen auseinandersetzen, die sie selber größtenteils nicht (mehr) glaubt, die aber dennoch zum Kernbestand der Identität ihrer Religion gehören: Kirche wurde im Zeitalter ihrer in unseren Breiten nicht geringen Krise, was die Weitergabe ihres „Glaubensgebäudes“ betrifft, konfrontiert mit ihrer eigenen Vergangenheit: Als Raum der Ästhetik (nicht einer Sozialform), als Platz für ungläubliche Imaginationen, wie etwa Auferstehung, Himmelfahrt, Gang Jesu auf dem Wasser, Kreuzabnahme, Jüngstes Gericht, Höllensturz etc... (nicht von Dogmatik, „denn so, in dieser Weise kann man das alles ja nicht mehr glauben...“¹⁸).

Das Merkwürdige: Die Bilder, die dem Christentum unheimlich geworden und die primär nicht nur ins museale, sondern auch ins religionsgeschichtliche Depot gewandert sind, finden vor einer kulturellen Öffentlichkeit Respekt und Würde, ein Neusehen ihrer poetischen Kraft – wenn man sie richtig inszeniert.

Inszeniert wurde HIMMELSCHWER auf zwei Ebenen. Einmal als unverwechselbare Anknüpfung an die Stadt als Kulturhauptstadt Europas in Form von künstlerischen Interventionen und zum anderen, auf der ersten Ebene aufbauend, als groß

¹⁷ Vgl. den Einführungssessay von A. Kölbl, An den Horizonten der Stadtlandschaft. „Himmelschwer“ im Grazer Stadtraum, in: HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft, 100-121.

¹⁸ Ein beispielgebendes Zitat aus den Führungen zur Ausstellung.

angelegte Ausstellung zu Kunst und Religion, die als „visuelle Akademie“¹⁹ alte und neue Kunst, verschiedene Interpretationsräume und Sinnwelten miteinander in ein konstruktives „Mehrzeitengespräch“ brachte.

Die quantitativ größere Aufmerksamkeit fand im Rückblick die erste Ebene der visuellen Umcodierung der historisch-religiösen Umgebung: Im größten Innenhof der Grazer Altstadt, in jenem des ehemaligen Jesuitenkollegiums, charakterisiert durch seine hermetische Strenge, hingen und lagen 63 Eisenfiguren des britischen Kunststars Antony Gormley (jede 650 Kilo schwer): die mit „Critical Mass“ betitelte Installation versuchte die Weite des Inneren des menschlichen Körpers auszuloten, in Konkurrenz zur und unter Aufladung der umgebenden Architektur der Spätrenaissance samt seiner stadtbildlichen Semantik als Kolleg des ersten Standorts der Grazer Universität (gleichzeitig als Werkzeug der Gegenreformation) und jetzigen Priesterseminars.²⁰ Hier trotzten die Figuren der Schwerkraft und sie trotzten auch dem Raum. Gefallen und gestürzt durch ihre Schwere hatten sie etwas von einem apokalyptischen Einschlag und widersprachen damit jeder religiösen Verheißung. Doch gerade deshalb bewegte sich die Installation an einer dialektischen Grenze: Die wiederkehrenden Haltungen der Körper, als in sich zusammen gekauerte, als sich ausbreitende, als gestürzte, als kniende, als liegende, erheischten sie in ihrer jeweiligen 650 Kilo-Schwere die Tiefenräumlichkeit des eigenen Inneren, des eigenen Subjekts, die jede Betrachterin und jeden Betrachter hineinzog in die Konfrontation mit dem eigenen Selbst. So gewaltig diese Inszenierung wirkte und so schwer die 13 Figuren von der Fassade des Renaissancehofes hingen – rund 80.000 Besucher haben diese Installation aus aller Welt besucht! – so subtil und zurückhaltend war, in der Rezeption vielleicht durchaus mit Antony Gormley vergleichbar, die „benachbarte“ Intervention: „TIRAMI SU II – Back to the Roofs.“²¹ Die finnische Künstlerin Maaria Wirkkala hat damit Graz für einige Monate verzaubert: „Zieh mich hinauf!“ „Zurück zu den/hinter den Dächern...“. Auf dem Dach des ehrwürdigen Landhauses, das auch das weltbekannte Zeughaus bedeckt, auf dem Dach der Burg und auf zwei weiteren Dächern ragten goldene Leitern in den Himmel. Graz ist Weltkulturerbe aufgrund seiner Dächer. Dabei etwas anzurühren, ist nicht einfach... „The view is the precious“ war der Untertitel des dritten Teils ihrer Installation. Und dieser Ausruf entwich von einem bestimmten Ort aus, der der eigentliche

¹⁹ Gezeigt wurden die rund 250 Werke im Landesmuseum Joanneum, Graz (11.4.-15.6.2003); anschließend wanderte die Ausstellung nach Dänemark weiter, in die Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense (21.6.-5.9. 2003)

²⁰ Vgl. „In the Darkness within the body – a Space full of Potential“. Antony Gormley im Gespräch mit Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl, in: Kunst und Kirche 1/2003, 28-32 und Kölbl, An den Horizonten, 103-105.

²¹ Vgl. A. Kölbl/J. Rauchenberger, Zerbrechlich, golden, in: Sonntagsblatt für Steiermark, Graz, 23.3.2003, 16, und Kölbl, An den Horizonten, 101-103.

Anfang ihrer Verzauberung war: Der Turm des Grazer Mausoleums, der anlässlich dieser Intervention erstmals für die Öffentlichkeit zugänglich war und der den Blick von der „Grazer Stadtkrone“ aus (damit sind Dom, Mausoleum, Jesuitenkollegium und Grazer Burg gemeint) auf die wunderbare Dachlandschaft von Graz freigibt. Beim ersten Besuch Maaria Wirkkalas in Graz war hier noch eine Leiter gewesen, die die Bauarbeiter während der Restaurierungsarbeiten vergessen hatten (vielleicht, weil ihr eine Sprosse fehlte). Die fehlende Sprosse wurde durch eine Glassprosse ersetzt und seitdem hängt die Leiter im Turm: „The FRAGILE“, Teil 2. Glas ist das Material, das neben Gold die letzte Überraschung freigab. Denn im benachbarten Dom war im Dachstuhl Teil 1 von „Hinter den Dächern“ zu sehen: Wieder mussten die BesucherInnen historische Stiegen ersteigen, die zu drei übereinander liegenden Kapellen führen, die einmal die Hoforatorien des Kaisers waren. Im Öffnen der Tür der letzten Kapelle, die den Blick freigibt auf das tief unten liegende Presbyterium des Grazer Domes, betrat man den Dachstuhl mit seinem Staub und seiner Rhythmik. In der Fluchtlinie hing eine Leiter aus Glas, spärlich beleuchtet, schwebend: „THE INVISIBLE“. Nicht mehr war zu sehen, aber auch nicht weniger. „Der Schatten, den sie auf den Pfosten hinter ihr wirft, ist deutlicher sichtbar als die Leiter selbst: Materielles an der Grenze seiner optischen Auflösung, des Überstiegs in eine andere Welt.“²²

Solche Zeichensetzungen in einer gewohnten kulturell geprägten Umgebung, ob es Höfe, Dächer, Dachstühle, Türme, Decken sind, hatten vor allem einen Impetus: die Charakteristik einer von religiöser Kultursubstanz (vor allem des Barock) geprägten Kulturhauptstadt Europas mit kleinen Verfremdungen zu unterstreichen. Die Inszenierung von Leid und Tod und die Aufhebung der Schwere, die die ästhetischen Koordinaten einer in der Vergangenheit für diese Stadt kulturell so prägenden Religion waren – das bezeichnendste Emblem dafür ist in der Schatzkammerkapelle des Grazer Minoritenklosters zu sehen, wo Maria als „Stadtmutter“ über der Silhouette von Graz schwebt – führten schließlich zur Wortschöpfung des Ausstellungstitels „HIMMEL-SCHWER“, der die Überwindung des Gravitätischen durch eine kosmologisch-theologische Metapher und die Schwere des Himmels durch das Projekt der Moderne zum Ausdruck bringt. Gelungen sind solche künstlerische Eingriffe dann, wenn sie vor allem auf einer anderen, autonomen Sinnebene antworten. Ob es die Leitern auf den Dächern oder im Dachstuhl (Maaria Wirkkala), die schweren Skulpturen in einem militärisch-spirituell determinierten Hof (Antony Gormley) oder ob es mühevoll mit der Hand geschüttete Sandornamente unter einer von historischen Ornamenten bestimmten IHS-Decke (Mariella Mosler) oder auf den ersten Blick wüste, durchschneidende Liniengestikulaturen in einer frühbarocken Kirche (Otto Zitko) oder sprichwörtliche Verwebungen einer barocken Kirche mit deren

²² Kölbl, An den Horizonten, 103.

organischen Ornamenten und gestikulierenden Heiligenfiguren sind, inszeniert von einer Land-Art-Künstlerin (Elke Maier): Künstlerische Zeichensetzungen, die in der Tradition der jeweiligen Künstlerin bzw. des jeweiligen Künstlers stehen, eingesetzt mit der ihr/ihm eigenen ästhetischen Autonomie, aber unter zusätzlicher Aufladung der Geschichte eines bestimmten Ortes: Hier, vergangen und heute zugleich, Graz.

Die Stadt wurde so zur „begehbaren Skulptur“. Das ist mehr als ein förderlicher Eventcharakter zur Rezeption von Kunst. Die Begehbarkeit setzt einen ästhetischen Raum voraus, der mehr ist als Nutzen oder Theorie, er ist eine „monumentale Theologie“²³. Doch was „nützen“ solche Räume, wenn sie nicht besucht werden oder aufgrund der Musealisierung ihrer ursprünglich religiösen Bedeutung verlustig gehen?

Maaria Wirkkala antwortete auf diese Frage künstlerisch mit dem „Dachstuhl“, einem Raum des Dahinter, der abgelegten Bilder und Sachen, des Staubes – denn ursprünglich war sie für die davor liegende Romualdkapelle „vorgesehen“ gewesen. Beim neu renovierten (und ohne Mittel des Kulturhauptstadtprogrammes mühsam renovierten) Grazer Kalvarienberg, einem von den Jesuiten inszenierten „gefrorenen Theater“, dem größten Kalvarienberg der ehemaligen Monarchie, einem Gesamtkunstwerk europäischen Ranges, spielte sich in der medialen Rezeption etwas besonders Erwähnenswertes ab: Während sogenannte „konservative“ Medien das Restaurierungswerk feierten und lobten, fand jenes in den sogenannten „liberalen“ Medien²⁴ erst Eingang durch die zeitgenössisch-künstlerische Intervention des Kärntner Künstlers Werner Hofmeister, der am anderen Ende des Berges als 12 ½. Station den Korpus Christi vom Kreuz löste und „nach oben“ verschob. So war der Körper Christi, hinten hohl, „am Sprung“: vom Barock in die Gegenwart, von religiöser Ikonografie in profane Energie, denn es ist kein Zufall, dass der Künstler als Ort den Blick auf ein Umspannwerk, das sich hinter dem Gebüsch auf der Rückseite der repräsentativen Front der Anlage auftut, ausgewählt hat. Der vom Berg unter dem Eindruck der barocken Inszenierung Herabkommende darf, an der Talsohle angekommen, einen künstlerischen Befreiungsschlag mitvollziehen: Das Kreuz – ein Bild existentieller Erdschwere – zeigt ihre potentielle Überwindung und wird zum lebensvollen „Spring Board“, oder – Barockes weiter spinnend – zur „Tabula saltandi“ an der Begrenzung, der äußeren Umfassungsmauer der historischen Anlage, den Horizont der Stadtlandschaft vor Augen. Werner Hofmeister zeigt, „wie

²³ Vgl. A. Stock, „Monumentale Theologie“, in: Ders., *Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte*, Paderborn 2004, 23-31.

²⁴ Vgl. *Der Standard*, 15./16.März 2003, 10: „Vom Kalvarienberg himmelwärts. Die barocke Anlage in Graz wurde renoviert und verjüngt.“; ebd., 12/13.April 2003, 12: „Das Kreuz als Sprungturm. Die Ausstellung „Himmelschwer im Joanneum und in der Grazer Altstadt“.

durch Umformung und Dekonstruktion christlicher Symbolik neuer Inhalt vermittelt werden kann“²⁵, wie „der Ernst verpackt [ist] in eine Leichtigkeit des Seins, die nie übereinkommen wird mit protestantischer Karfreitagsschwere, aber auch weit entfernt ist von Blödelei, Satire oder gar Spott“²⁶.

Das orange Kreuz mit dem „Sprung-Jesus“ wurde ein klassisches Pressebild nicht nur für die medialen Strategen des Kulturhauptstadtprojektes, es wurde auch als solches rezipiert, als nicht-offizielles „Logo“ für diese komplexe Ausstellung, die bis zum Schluss in ihrem Ansatz als „Zwischenwesen“ vom Marketing nicht eingeordnet werden konnte zwischen „Musealisierung“ der Religion und „Religionisierung“ der Gegenwartskunst, zwischen behaupteter „Autonomie“ und Zeigen des offensichtlichen Gegenteils, zwischen einem Parcours zum Schwerkraftsthema und den dabei inszenierten Kreuz-und-Quer-Hängungen.²⁷

Damit sind wir bei der Ausstellung als solcher angelangt, mehr aber noch bei den Fragen, die jemanden umtreiben, der sich auf eine Ausstellung zu Kunst und Religion im Schaufenster eines europäischen Kulturhauptstadtprogrammes einlässt.

II. Einblicke in die Ausstellungswerkstatt: Notwendigkeiten und Interessensperspektiven der Ausstellung HIMMELSCHWER.

Was bedeutet es überhaupt, eine Ausstellung zu Kunst und Religion zusammenzustellen? In welcher Tradition befindet man sich hierbei? Welchen Status haben Ausstellungen im theologischen oder bild-theologischen Diskurs? Welche Perspektiven kann man neu eröffnen?

1. Ausstellungen als Theoriebildung

Ausstellungen sind in der kulturellen Wahrnehmung der Gegenwart nicht nur jener Ort, wo Kunst im Original erlebt und bestaunt werden kann, sondern der Ort einer theoriebildenden Kunstpräsentation, insofern es sich um eine von Kuratoren zusammengestellte und als solche komponierte Schau handelt. Nicht nur Künstler definieren sich in ihrer Biografie durch die Prominenz ihrer Ausstellungen, auch Themen in der Kunst werden nach ihrer „Ausstellungsbiografie“ bzw. ihrer Aktualität bewertet und weiterentwickelt. Aus den im Original neu präsentierten und neu zusammengestellten Werken ergeben sich neue Theorien.

²⁵ W. Mracek, Der Himmel kann warten – Graz nicht, Graz, Kulturkorso, Mai 2003, 13.

²⁶ P. Kreiner, Einmal Himmel und zurück. Kunststück Religion: Eine Ausstellung der Kulturhauptstadt Graz überwindet die Erdschwere, in: Tagesspiegel Berlin, 24.04.2003.

²⁷ Vgl. Anm. 97 und 116.

Der Status von Ausstellungen im Bezugssystem Kunst ist sehr hoch zu bewerten, was sich nicht zuletzt an deren aus öffentlichen Kulturbudgets stammender finanzieller Dotierung zeigt.

Ausstellungen markieren eine zeitgenössische „Gebrauchsfunktion“ von Kunst/von Bildern, die, wenn auch prinzipiell nur sehr temporär angelegt, in hohem Grade etwas über den Status des jeweiligen Zeitgeistes zum Ausdruck bringen.

Abgesehen vom alljährlichen Programm der großen Kunsthäuser werden Ausstellungen zu bestimmten Anlässen (historische Jubiläen, Sondersituation wie etwa ein Kulturhauptstadtjahr, aktuelle Kirchentage) bewilligt bzw. forciert. In einem solchen Rahmen ist allerdings in einer besonderen Weise die Gefahr gegeben, wie J. Simmen als Vorbemerkung zu seiner Grazer Besprechung schreibt, „nur eine Ansammlung moderner Kunstobjekte zu präsentieren, die tun als ob und nur weitschweifig unter ein Thema gezwungen werden können. Wichtiger ist eine grundlegende Idee. Diese ist schwierig zu finden. Viele jüngere Ausstellungen kennen allein ein assoziatives Konglomerat, worunter künstlerische Werke subsumiert werden. Die Präsentation solch additiver Werke nötigt stets zur Gewaltmethode von Prokrustes. Es verbleibt nur noch ein breites Bett, wo alles hineinpasst und das Spezifische entfällt. Ausstellungs-Objekte sollten auch nicht Thesen oder Hypothesen visuell belegen. Das vermögen nur schwache Werke, die mit dem Theorie-Buch in der Hand gepinselt wurden. Autonome Werke verbleiben vielschichtig und sperrig.“²⁸

Was ist also die grundlegende Idee?²⁹ In der rund dreijährigen Vorbereitungszeit konnte mit vorbereitenden Konzepten bis zur endgültigen Fixierung der Ausstellung rund anderthalb Jahre vorher über Ansätze diskutiert werden. Erstmals wurde in der Konzeption interdisziplinär vorgegangen, nicht nur eine ausgewiesene Kuratorin aus dem so genannten Kunstbetrieb, sondern auch Theologen waren als Kuratoren beteiligt: Die Koordinaten einer möglichen Profilierung einer solchen Ausstellung waren einerseits eine vollkommen freie, einander aber auch konkurrierende Kulturszene, eine Notwendigkeit, gerade darin eine Kontur zu zeichnen³⁰. Andererseits waren sie ein „Binnendiskurs“ von Ausstellungen zu Kunst und Religion, der im deutschsprachigen Raum in den letzten beiden Jahrzehnten vermehrt unternommen

²⁸ J. Simmen, Himmelschwer: Religiöse Kunst pro/kontra moderne Bilder, in: Artheon, Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche, Stuttgart, Sept 2003, 16-18.

²⁹ Vgl. den Einführungssessay von J. Rauchenberger, Stellprobe Ernstfall. Imaginationen zur Schwerkraft in Kunst und Religion, in: HIMMELSCHWER, 68-91 und E. Louis, Los von der Schwere, in: ebd., 92-99.

³⁰ Die weiteren Großausstellungen im Programm der Kulturhauptstadt waren: „Der Turmbau zu Babel. Erfindung und Vielfalt von Sprache und Schrift“ (Kurator: W. Seipel), „M_ARS. Kunst und Krieg“ und „Phantom der Lust“ (Kurator: P. Weibel), sowie „EINBILDUNG“ (Kurator: Peter Pakesch).

worden ist bis hin zur fast zeitgleichen Ausstellung in Berlin anlässlich des ersten ökumenischen Kirchentages mit dem Titel „Warum!“, in der „von christlichen Texten und Symbolen hervorgerufene Bilder, in denen existenzielle Fragen und Erfahrungen der Menschen angesprochen werden“³¹ gezeigt wurden.

2. Nach Bilderstreit und allgemeiner Transzendenz: Stellprobe Mehrzeitenraum

Graz 2003 wollte diese Fragestellung des Verhältnisses von Kunst und Religion auch in diesem Binnendiskurs weitertreiben. Denn wenn man ernsthaft über Kunst und Religion mit einer gewissen historischen Verantwortung nachgedacht hat, so ist es immer und immer wieder der „Bilderstreit“ gewesen, der das historische und zeitgenössische Nachdenken beflügelt hat. Dass das jüdisch-christliche Erbe den Bildern in einer höchst denkbaren Ambivalenz gegenübergestanden ist, hat die europäische Bildgeschichte interessant gemacht, gerade weil dieses berühmte „Du sollst Dir kein Bild machen“ (Exodus 20,4) immer wieder gebrochen wurde und, je nach konfessioneller Ausprägung, unterschiedlichste Ausfaltungen gezeitigt hat – bis hin zu kunsthistorischen Axiomen einer „großen Realistik“ (als Folge des bilderfreundlichen „katholischen“ Modells) und der „großen Abstraktion“ (als Folge des ikonoklastischen „protestantischen“ Modells).³²

Das hier vorgestellte Unternehmen hat die Sympathie für eine Kunstbetrachtung (auf dem Level der Kunstreligion), die Gegenwart (auch) aus „den Werken der Vergangenheit“ (Jaccottet)³³ zu verstehen, ganz wesentlich als Markenzeichen. Bildkonzepte nicht bloß aus der Autonomie der Moderne zu begreifen, sondern aus dem verlängerten Arm der europäischen Kultur mit seinen religiösen und mythologischen Imaginationen hat die Ausstellung „Glaube-Hoffnung-Liebe-Tod“, kuratiert von Eleonora Louis und Christoph Geismar-Brandi, in der „Beständigkeit einiger Bildkonzepte des 16./17./18. Jahrhunderts mit jenen der Gegenwart“³⁴ thematisiert. Bildeten dort vor allem die „Wunde“, die „Säfte“, der Körper überhaupt die Analogie zwischen christlicher Ikonografie und Bildfindungen der Gegenwart, nimmt bei „HIMMELSCHWER“ diesen Platz das Phänomen der Gravitation ein. Waren bei

³¹ Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen, hg. von M. Flügge und F. Meschede im Auftrag der Guardini-Stiftung und der Stiftung St. Matthäus, Ostfildern/Ruit 2003, 15.

³² Vgl. W. Hofmann, Grundlagen der Kunstgeschichte, München 1965. Schon in den 60-er Jahren geäußert, ist dieses Modell immer wieder nachweisbar. Verzweigt noch in der späten Publikation „Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte“, München 1998, am stärksten aber in der wohl wichtigsten Ausstellung im Verhältnis von Kunst und Religion der letzten Jahrzehnte: „Luther und die Folgen für die Kunst“, hg. von W. Hofmann, München 1983.

³³ Vgl. Ph. Jaccottet, Landschaft mit abwesenden Figuren, übers. v. F. Kemp, Stuttgart 1992, 103, zit. bei A. Stock, Poetische Dogmatik. Christologie. 4. Figuren, Paderborn 2001, 10.

³⁴ Ch. Geismar-Brandi/E. Louis, Glaube-Liebe-Hoffnung-Tod, Kunsthalle Wien, 1996.

jener Ausstellung vor allem Kunst- und KulturhistorikerInnen versammelt, zeitigt „Himmelschwer“ auch ein theologisches Erkenntnisinteresse.³⁵

Ausstellungen zu „Kunst und Religion“ finden sich also nicht in einem geschichtslosen Raum, deren Positionierung und deren theoretische Einholung ist „zwischen Tempel und Museum“³⁶ – der Titel eines Buches von Alex Stock, in dem die spannungsvolle Geschichte des Verhältnisses von Kunst und Religion in der theologischen Kunsttheorie dokumentiert ist – anzusiedeln. In den letzten 20 Jahren haben viele Ausstellungen in diesem Spannungsverhältnis von Kunst und Religion „spirituelle Tendenzen“ in der zeitgenössischen Kunst aufgezeigt³⁷, ja „Religion in der Kunst“³⁸ behauptet. Wieland Schmied, der für diese Dialogsituation in seinen Ausstellungen für bahnbrechend gehalten werden kann, formulierte vor Jahren – noch ganz gegen den damaligen Zeitgeist: „Nur die Frage nach der Spiritualität wird – wie in jedem Jahrhundert menschlicher Geschichte so auch in diesem – uns ins Zentrum aller Kunst führen, nur von der Erkenntnis ihrer Spiritualität her wird sich die Kunst unseres Jahrhunderts in ihrer Substanz, wie in ihrer Qualität, wie in ihrer Fülle ganz erschließen.“³⁹ Diese These hält der Herrschaft jener „orthodoxen Ästhetiker“ entgegen, deren Begriff der Moderne „darauf hinauslief, dass die moderne Malerei angeblich nur noch ihre eigenen Mittel – Farbe, Formen, Umriss – reflektierte und sonst gar nichts“⁴⁰ sei. Gegen die herrschende Meinung, einzig die „Idee der Innovation“⁴¹, die Einführung und Erprobung immer neuer künstlerischer Medien und

³⁵ Vgl. R. Hoeps, *Aus dem Schatten des goldenen Kalbes. Skulptur in theologischer Perspektive*, Paderborn 1998; J. Rauchenberger, *Biblische Bildlichkeit. Kunst – Raum theologischer Erkenntnis*, Paderborn 1998.

³⁶ Vgl. A. Stock, *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunsttheorie – Positionen der Moderne*, Paderborn 1991.

³⁷ Vgl. W. Schmied (Hg.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Ausstellung vom 86. Deutschen Katholikentag 1980, Berlin Schloß Charlottenburg); ders. (Hg.) *„GegenwartEwigkeit. Spuren der Transzendenz“* Ostfildern 1990. Nach Friedhelm Mennekes, der diesbezüglich eine Zusammenschau zusammengetragen hat, sind als weitere Ausstellungen internationalen Zuschnitts zu erwähnen: „The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1980 (Los Angeles, 1986); „Museum und Kirche. Religiöse Aspekte moderner Kunst“ (Duisburg, Wilhelm Lehmbruck Museum); „Negotiation Rapture. The Power of Art to Transform Lives“ (Chicago, Museum of Contemporary Art 1996), ENTGEGEN. Religion.Gedächtnis.Körper in Gegenwarts Kunst (Graz, Europäische Ökumenische Versammlung, 1997) „Beyond Belief. Modern Art and the Religious Imagination“ (Melbourne, National Gallery of Victoria, 1998), die Ausstellungstrilogie zum Millenium des Diözesanmuseums München-Freising: „Geistes Gegenwart“, (1998), „Schöpfung“ (1999) und „Himmelfahrt“ (2000).

³⁸ A. Stock, *Religion in der Kunst. Zur Spiritualität der Avantgarde*, in: Ders., *Bilderfragen*, 45-60.

³⁹ W. Schmied, *Spiritualität in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: *IkaZ* 12 (1983), 73-90, 73f.

⁴⁰ Ders., *Zur Ausstellung*, in: ders. (Hg.), *Zeichen des Glaubens Geist der Avantgarde*, 3-5, 4.

⁴¹ Ders., *Spiritualität in der Kunst*, 73.

Materialien, sei die Leitlinie der Entwicklung der modernen Kunst wie ihrer adäquaten Wahrnehmung und Beschreibung, wider dieses Konzept der „Autonomie der Mittel“⁴², das über Bedeutung und Botschaft ein Tabu verhängt, war W. Schmieds These zuallererst gerichtet. „Spiritualität“ galt W. Schmied sogar „als das geheime Kennzeichen aller wahrhaft großen Kunst dieses Jahrhunderts.“⁴³

Dieses Konzept wurde zwar vielfach deshalb kritisiert, weil von außen eine Kategorie in die Formen der Kunst getragen wurden, wengleich die Kritiker Schmied in seinen Ausstellungen bis heute unverhohlen eine Aura zuerkennen, wie etwa Jeannot Simmen, ein ausgewiesener Kenner der Schwerkraftthematik. Stattdessen stellt dieser den „Grazer Stellproben“ ein anderes Zeugnis aus: „Die Grazer Stellproben kennen ein anderes Vorgehen als die Ausstellung „Zeichen des Glaubens“ von Wieland Schmied (Berlin 1980). Damals funkte das künstlerisch Erhabene als religiöser Spirit durch die bildnerischen Werke. Farben wurden zu Verkündigungen und Form zur Transzendenz stilisiert. Die künstlerische Sublimation mutierte zur profanen Glaubensessenz.“⁴⁴ Das zentrale bild-theologische Problem in diesen Ausstellungen ist aber in der Dichotomie des Autonomieanspruches des Künstlers mit einem weit gefassten Spiritualitäts- bzw. Transzendenzbegriff bis hin zu einem Synkretismus aus unterschiedlichen spirituell-geistigen Strömungen zu markieren, aus denen sich die Kunstwerke dieser Ausstellungen speisten.

Eine theologisch interessierte Konzeption ist also verschärft an der Fragestellung festzumachen, welche *Art* von Spiritualität bzw. Religion sich in diesen, am Blickwinkel der Spiritualität orientierten Fragestellungen manifestiert und deren Anschließbarkeit an eine bestehende Religion – in unserem Fall der christlichen Theologie – zu erörtern. Es war also nicht einmal das primär beabsichtigt, was Simmen als „unzeitgemäßen Versuch“ für „Graz 2003, dem katholischen Raum der Steiermark voll barock-epochaler Zeugnisse“ bezeichnete, „die Religion in den religiösen Bildern als lebendiger Kulturfaktor ins Heute zu longieren“⁴⁵, wengleich die aktuelle Bedeutung jeder Imagination gleich welcher Zeit ein leitendes und bewusst provozierendes Kriterium war: Bewusst wurden solche Bildmotive forciert, derer sich der gegenwärtige religiöse Imaginationshaushalt nicht mehr bedient, wie etwa Himmelfahrtsbilder – Christi, Mariens oder der emporschwebenden Seele – oder Bilder von Schwebheiligen oder Bilder des vollen und bevölkerten Himmels.

Zum anderen ist das anfangs erwähnte ikonoklastische Modell immer ein Kontramodell zur Bilderflut, das zwar in allen Reformbewegungen des Christentums wie

⁴² Ebd. 73

⁴³ Ebd. 90

⁴⁴ Simmen, a.a.O.

⁴⁵ Ebd.

eine Sinuskurve Bedeutung erlangt, das aber der faktischen Bildproduktion vollkommen widerspricht: Zwar ist der ikonoklastische Impuls als Moment innerer Bildbestreitung auch in der neueren Bilddiskussion fruchtbar geworden (G. Boehm), doch ist das „bildwerdende“ Moment, die Rolle der Imagination für die Bildwerdung aus dem Impuls der Fleischwerdung heraus, unbestreitbar groß. So ging die Ausstellung HIMMELSCHWER in ihrer Bildauswahl von einer „theologia positiva“, vom „positiven“ Befund, von den vorgefundenen Bildern zum Thema der Schwerkraft aus. Und sie nahm ausgerechnet die Bilder des Christentums ins Visier, dessen Grundduktus als Religion zwar auch wesentlich „Transzendenz“ kennt, aber eine Transzendenz Gottes, seine Selbstüberschreitung in die irdische Wirklichkeit, seine Offenbarung im Fleisch, Inkarnation, Menschwerdung. Und – ganz wesentlich für die Bilder dieser Ausstellung – seine imaginative Rückkehr in den himmlischen Bereich.

3. Kriterien, gewonnen aus der Kunst

Um dem hermeneutischen Verdacht zu entgehen, Kunstwerke von außen mit einer Kategorie zu beschweren, wurde in den Vorüberlegungen verschärft nach Themenfeldern gesucht, die *aus der Kunstproduktion* selbst stammen. Gravitation, so die kuratorielle These zu Beginn, ist ein solches Themenfeld, das die bildende Kunst der Gegenwart beschäftigt.

Darüber hinaus bringen Werke der bildenden Kunst jene nicht allein zur Darstellung, sondern sind selbst wesentlich von ihnen betroffen: Skulptur und Plastik unterliegen ihren Gesetzen, die sie gleichzeitig durch ihre Gestalt interpretieren. Malerei konstituiert einen Bildraum, der diese Gesetze dezidiert ausklammert, um seine anschaulichen Vorstellungen zu entwickeln.

Die Skulptur hat jede dargestellte Schwerelosigkeit mit ihren genuinen, statischen Bedingungen in eine Balance zu bringen; die Malerei muss trotz ihrer prinzipiellen Unabhängigkeit von der Gravitation Mittel finden, deren antagonistische Kräfte unwiderlegbar einleuchtend vor Augen zu stellen.

Mit dieser, auch in der jüngeren Kunst fruchtbar gewordenen Kategorie wurde in Stellproben und mit der Methode der Konfrontation aus unterschiedlichen zeitlichen Epochen die kulturelle Produktion der religiösen Imagination des Christentums zu diesem Thema in der faktischen Bildwelt befragt. In Kauf genommen wurde die Unschärfe der Ebenen von religiösen Konzepten und „formal-ästhetischen Konzepten, also purer Kunst“⁴⁶, auch war der „Paradigmawechsel von Glaubens-Legenden zu naturwissenschaftlichen Konzepten“⁴⁷ Teil des Konzepts.

⁴⁶ J. Simmen, Himmelschwer: Religiöse Kunst pro/kontra moderne Bilder, 16.

⁴⁷ Ebd.

4. *Konstellationen als Laborsituation*

So zeigte sich HIMMELSCHWER als eine Zusammenstellung von Positionen zur Gravitation aus der christlichen Bildgeschichte mit Positionen aus der klassischen Moderne und Positionen aus der zeitgenössischen Kunst, letztere bildeten den Schwerpunkt aufgrund ihrer Mehrzahl. Diese Auswahl machte die Ausstellung zunächst zu einem *kunstgeschichtlichen Parcours* zur Gravitationsthematik von Fra Angelico, Albrecht Dürer, Giulio Romano, Gian Lorenzo Bernini bis hin zu Johann Heinrich Füssli, Philipp Otto Runge oder Koloman Moser auf der einen Seite und Kasimir Malewitsch, der Bauhausgeneration, Yves Klein, Robert Morris, Giovanni Anselmo, Richard Serra auf der anderen Seite bis hin zur Anish Kapoor, Antony Gormley, Panamarenko, James Lee Byars, Antoni Abad oder Maaria Wirkkala, um einige der rund 120 KünstlerInnen zu nennen. „Himmelschwer [...] ist ein so intelligenter wie eleganter Parcours durch die Welten des Materiellen und Spirituellen, dessen vielfache Verschränkungen immer wieder anschaulich gemacht werden. Wunderbare Welten, die keineswegs bar der Wunder sind.“⁴⁸

Auf der Ebene des Bildkonzeptes wurden kunstgeschichtliche Konstellationen entworfen, die im ersten Augenblick ungewöhnlich erschienen: Die Schau folgte nicht der Logik einer historischen Vollständigkeit musealer Sammlungen, sondern der Logik der Konfrontation, und zwar in einem Mehrzeitenraum. Die neuzeitliche Entzweiung von Kunst und Religion wurde dabei nicht geleugnet, die Werke wurden oft so zusammengestellt, dass sie miteinander gar nichts zu tun haben konnten, stattdessen und gerade damit wurden neue Spuren gelegt, nicht wissend, was sich in der Zusammenschau der Werke ergeben sollte: Ein Weiterschreiben einer aus anderen Quellen gespeisten Imagination, eine Transformation durch neue Erkenntnisse oder formale Errungenschaften, dezidierte Bestreitung oder – die zentrale Gefahr für die Kuratoren – eine additive Ansammlung von Kunstwerken bis hin zur Gewaltmethode des Prokrustes.

Die wirkungsästhetische Rolle der Inspiration und der Anteil des Betrachters, die inspirierende Kraft der zusammengestellten Werke, die Erleuchtung und Energie, die von ihnen ausgehen, wurden im Konzept sehr hoch angesetzt. Von den Kuratoren unterstellt wurde ein „produktives Verhalten“ der Werke zueinander, zu rezipieren im Modus der Abgrenzung und Bestreitung. Ähnlich wie Joseph Beuys das Museum als „geistiges Laboratorium“⁴⁹ bezeichnet hat, ging es um ästhetische, geis-

⁴⁸ W. Titz, Von Aufsteigen und Fallen, von Körper und Seele, in: Kleine Zeitung, 11.04.2003, 102-103.

⁴⁹ J. Beuys, Das Museum – ein Ort permanenter Konferenz, in: Notizbuch 3. Kunst, Gesellschaft, Museum, hg. von H. Kunitzky, Berlin 1980, 47-74, 70; Vgl. dazu: A. Stock, Das Museum der Nachdenklichkeit, in: Ders., Bilderfragen, 83-90.

tige, existenzielle und religiöse Entdeckungen, die jenseits des diagnostizierten Bruchs oder zu kurz gedachter Aufklärung einfallen: „Es müssen irgendwelche konkreten Dinge da sein, eine Konstellation oder Anordnung, ganz physisch wie im Laboratorium.“⁵⁰

Verschüttete oder fremde Motive in der Gegenwartskunst stehen in der Integrationsfähigkeit der eigenen Religion zur Debatte. „HIMMELSCHWER“ wollte keine kontinuierlichen Modelle entwickeln, keine ein- oder mehrschichtigen Entwicklungen beschreiben, keine wie auch immer gearteten Abhängigkeiten. Die Logik der Ausstellungsstruktur war völlig freigesetzt. Anhand bildlicher Befunde wurde sie in „Schwere und Levitation“⁵¹, „Aufstieg und Anziehung“⁵², „Schweben und Balance“⁵³, „Rotation und Sturz“⁵⁴ gegliedert. Es ging dabei um die Bildlichkeit des Leichtwerdens, der Transfiguration in einen anderen (weiteren) Seinszustand, der Bannung und Ausstrahlung von Energie, der Rotation, des Falls in den Abgrund und der Erhebung aus der Not.

Die Ausstellung thematisierte wohl neuralgische Wendepunkte, die mit dem Wandel des Weltbildes einhergehen (und damit fundamental sind). Sie betonte den „Bruch der Moderne“, zögerte aber, den „Verlust der Mitte“ zu beklagen: Der „Küchenskoller“ von Anna und Bernhard Blume⁵⁵ hing keck gegenüber einem Entwurf zu

⁵⁰ Ebd., 66., zit. in Stock, Bilderfragen, 88.

⁵¹ HIMMELSCHWER, 130-175. Einleitungssessay zu den Konstellationen: R. Hoeps, LEVITATIO, 130-133. Besprochene Bilder: Frank Herzog, Himmelschwer (Seele männlich, Seele weiblich, Bombe); Rembrandt, Auferweckung des Lazarus; Gert Bonfert, Fotografien, Joseph Adam Mölck, Joseph von Copertino; Johann Peter Schwanthaler, Pietà; Richard Serra, Right Angle Prop. Einleitungssessay zur Ausstellung vgl. Rauchenberger, Stellprobe Ernstfall, 74-77.

⁵² HIMMELSCHWER, 332-384. Einleitungssessay zu den Konstellationen: R. Hoeps, ASCENSIO, 332-336. Darin besprochene Bilder: Christian Wink, Auferstehung; Constantin Brancusi, Endlose Säule; Adolph Menzel, Kircheninneres; Gian Lorenzo Bernini, Verklärung Christi; Jan Jaap Schoonhoven; Fra Angelico; Stigmatisierung des hl. Franziskus; Michael Buthe, Federsonne; Madonna des Londoner Gnadenstuhls; Joseph Albers, Homage to the Square. Einleitungssessay zur Ausstellung vgl. Rauchenberger, Stellprobe Ernstfall, 83-99.

⁵³ HIMMELSCHWER, 248-302. Einleitungssessay zu den Konstellationen: R. Hoeps, SUBLIMATIO, 248-251. Darin besprochene Bilder: Domenico Cresti (Il Passagnano), Die Auferstehung Christi; Sigmar Polke, Kekse (mit Referenz an die Sixtinische Madonna); Altomonte, Christus als Sieger über Tod und Hölle; Anastasisikone; Philipp Otto Runge, Christus auf dem Meere; Leiko Ikemura, Stürzende; Siegfried Anzinger, Entwurfsaquarelle. Einleitungssessay zur Ausstellung vgl. Rauchenberger, Stellprobe Ernstfall, 79-83.

⁵⁴ HIMMELSCHWER, 198-226. Einleitungssessay zu den Konstellationen: R. Hoeps, VERTIGO, 198-201. Darin besprochene Bilder: Hans Georg Asam, Apotheose der hl. Anastasia; Anna und Johannes Blume, Küchenskoller; Johann Michael Rottmayr, Engelssturz. Einleitungssessay zur Ausstellung vgl. Rauchenberger, Stellprobe Ernstfall, 77-79.

⁵⁵ Abb. in: HIMMELSCHWER, 202.

einem barocken Himmelsgewölbe⁵⁶ oder dem „Malström Project“ von Attila Csörgö⁵⁷, einer sich drehenden Gulaschkanone, mit Motoröl gefüllt.

HIMMELSCHWER wollte eine Kunstbetrachtung weitertreiben, die die Debatten der Autonomie oder der Bestreitung einer wie auch immer gearteten Vereinnahmung als selbstverständlich, aber auch überwunden betrachtet; sie folgte am ehesten dem „Verfahren der Konstellation“, wie es Alex Stock in seiner bisher vierbändigen „Poetischen Dogmatik“ vorgelegt hat. „Sternbilder existieren nicht an sich, sondern weil der Blick der Menschen im unübersehbaren Gewimmel des Himmelsgewölbes einzelne Lichtpunkte zu einleuchtenden Figuren zusammengezogen hat.“⁵⁸ „HIMMELSCHWER“ machte für sich diese Methode der „Konstellationsschau“ fruchtbar; stärker und deshalb natürlich viel ungesicherter nahm sie nicht nur den Nachthimmel der Überlieferung ins Blickfeld, sondern auch den Taghimmel der Gegenwart.

Solchen Spuren nachzugehen verspricht zudem eine lebhaft Auseinandersetzung zwischen Kunst und Theologie – auch für die Analyse des gegenwärtigen Zustandes der christlichen Religion selber. Nicht nur in der Begegnung mit Neuem und Fremdem, sondern in der Wiederbegegnung alter, zumeist verabschiedeter Bildmotive.

5. Religionsgeschichtliche Erkundungen?

In der Kunst der Tradition wurde bewusst eine methodische Selbstbeschränkung auf die Imaginationen und Bildfindungen des Christentums zur Schwerkraft vorgenommen: vor allem deshalb, um die Fragestellung einer *religionsgeschichtlichen Erkundung* anzureißen. Diese forderte unmittelbar dazu auf, das seit der Moderne belastete Verhältnis von Kunst und Religion neu auszuloten – und zwar nicht nur unter dem Aspekt des Bruches, sondern auch unter den Vorzeichen der Diffusion des Religiösen.

Kunst und Religion stehen in der Moderne nicht zuletzt aufgrund der Kollision ihrer Imaginationen in einem spannungsgeladenen, wenn nicht feindlichen, zumeist aber erkalteten Verhältnis gegenüber. Diese Kollision war unter dem Aspekt der Gravitation vor allem naturwissenschaftlich und kosmologisch bestimmt. Das Ausräumen des barocken Himmels und der neu gewonnene Blick von oben veränderte nicht nur die Bildwelt. Gleichgültig, ob man die Religion als Teil der Kultur versteht oder ob man von ihr erwartet, in einen durch Gott bestimmten Gegensatz zur Welt der menschlichen Hervorbringungen zu treten – stets hat sie ihre Position im Dialog mit der jeweils zeitgenössischen Kunst bestimmt, sei es in gegenseitiger Beförderung, sei es

⁵⁶ H. G. Asam, Apotheose der Hl. Anastasia, Abb. in: HIMMELSCHWER, 203.

⁵⁷ Abb. in: HIMMELSCHWER, 207.

⁵⁸ A. Stock, Poetische Dogmatik. Christologie 4. Figuren, Paderborn 2001, 12.

in Reibung oder auch in dezidierter Abgrenzung. Versiegt dieser Dialog, hat die Religion das Nachsehen: Die Epigonen im Medium der Kunst stehen längst jenseits von Erbfolgedebatten.

Der immer häufiger vorzufindende Befund der Transformation des Religiösen in andere kulturelle Felder wurde bei HIMMELSCHWER unter den Vorzeichen der in der christlichen Ikonografie entwickelten Bildmuster zu einem produktiven Reibungsmaßstab.

Antony Gormleys Figuren im Hof des ehemaligen Jesuitenkollegiums etwa setzten aus der östlich-buddhistischen Tradition bekannte Erkundungsformen des menschlichen Subjekts implizit in christliche Interpretationskontexte in eine produktive Spannung. Gefallenheit und Erhebung, pures Stürzen und apokalyptischer Einschlag, Trostlosigkeit und „Auferstehung des Fleisches“ á la Lucca Signorelli, Knien und Aufdem-Kopf-Stehen wurden zu einer verdichteten Imaginationserfahrung auf der Folie der Religionen – auf der Basis der Autonomie eines künstlerischen Konzeptes.

In einem beinahe puritanischen autonomen künstlerischen Ansatz war das in mühevoller Arbeit geschüttete Sandornament von Mariella Mosler unter einer barocken, mit reichlichen ornamentalen Mustern ausgestattete Stuckdecke ein Anlass über die Distanz nachzudenken, die sich zwischen zentrierender und dezentrierender Ornamentik ergibt: Eine historische Ornamentik, die ein Zentrum hat – nämlich das auf einer Wolke gemalte große IHS-Logo der Jesuiten – und eine im höchstem Maße zeitliche, die keines haben *kann*: Ein Muster, weit entfernt jeder Mandalaintention, das nichts anderes ist als ein unendlicher Knoten, aber haptisch, in höchstem Maße fragil, aus trockenen Sandkörnern bestehend, die erdangezogen „auf dem Weg nach unten nur in größter Fragilität inne [halten]“⁵⁹. Ein Kunstwerk, das nur für die Dauer der Ausstellung bestehen blieb, das seine Kraft den Bildern der Erinnerung zumutet (man durfte es nach strenger Auflage der Künstlerin auch nicht fotografieren), unter „der Ewigkeit suggerierenden, goldenen Strahlenglorie an der Decke“⁶⁰: Labilität versus Stabilität, aber dennoch in der Lage, unter diesem Anspruch den Augenblick zu dehnen in eine sedimentierte Zeit, die „im Betrachterbild Dauer zu verschaffen sucht“⁶¹.

Eine im Medium einer Ausstellung andere exemplarische religionsgeschichtliche Erkundung fand sich in der abschließenden „Abteilung“ vom „Aufstieg“, wo einander Auferstehungsbilder des Barock zwischen Atelierfotos von Constantin Brancusi⁶²,

⁵⁹ Kölbl, An den Horizonten, in: HIMMELSCHWER, 105.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. dazu die exemplarische Interpretation von R. Hoeps, ASCENSIO, in: HIMMELSCHWER, 333f.

der „Endlosen Säule“ und dem „Vogel im Raum“, dem „Kircheninneren“ von Adolph Menzel⁶³ und der Sandsteinkugel von James Lee Byars⁶⁴ gegenüber waren.

Gerade das letztere Werk, genannt „The tomb of James Lee Byars“, wurde nicht nur aus bildlich-formalen Konsequenzen - wie etwa bei Brancusi oder Menzel - zum aufregenden räumlichen Dialogpartner, sondern auch aus Lee Byars' inhaltlichem Selbstverständnis heraus, der in priesterlicher Attitüde mehrfach seinen eigenen Tod inszeniert hat: In der zur perfekten Kugel geformten empfindliche Materie fand sich der Stein vor dem Grab transformiert in einen begrabenen Körper und aufgehoben in der Idee platonischer Vollkommenheit. Zwei Modelle der Todesbewältigung standen in einem kontrastreichen und beziehungsreichen Gegenüber.

Die Überwindung der Schwere durch christliche Bildfindungen erprobten auf der Ebene dieser religionsgeschichtlichen Erkundung deren eigene Glaubwürdigkeit. Denn natürlich ist an den markigen Befund des Philosophen Peter Strasser in dessen „Journal der letzten Dinge“ zu erinnern: „Niemand glaubt mehr die alten Geschichten, niemand hat mehr Angst vor der Hölle, niemand hat mehr Lust, in den Himmel zu kommen. Gottvater, Jesus, Maria, die Heiligen und Oberheiligen, die Engel mit ihren Gesängen und Posaunen [...]: man hat es tausend- und abertausendmal gesehen, [...] aber dennoch gehört das alles nicht mehr zum lebendigen Wesen, zum Solarkomplexus unserer Kultur“⁶⁵.

6. Bilder aus dem religionsgeschichtlichen Depot

Mit gezielter Konsequenz wurden in dieser Ausstellung vor allem jene Bilder beachtet, die mit dem aufkommenden neuzeitlichen Weltbild umfassend kollidiert sind – Nietzsches metaphorischer Weltensturz⁶⁶ steht da nur am Endpunkt einer Entwicklung. Bilder, die im religionsgeschichtlichen Depot gelandet, aber im Tempel des Museums zu bestaunen sind. Umso beharrlicher wurde deshalb eine Ausstellung inszeniert, die primär nicht auf das Spiritualitätsaxiom der Gegenwartskunst aufbaute wie vorangegangene Ausstellungen, sondern sich auf die abgelaufene Bildwelt des Christentums spreizte. Himmelfahrten, Himmelsdarstellungen, Jüngste Tage, levitierende Heilige gehören nicht zum Bildinventar des zeitgenössischen Christentums. Sich gerade darauf zu beziehen bedeutet die Krise zu bezeichnen, die sich zwischen Christentum und moderner bzw. zeitgenössischer Kunst abspielt, sie als Konstellation fruchtbar zu machen, bezeichnet einen Akt der Kreativität.

⁶³ Abb. in HIMMELSCHWER, 367.

⁶⁴ Abb. in HIMMELSCHWER, 377.

⁶⁵ P. Strasser, *Journal der letzten Dinge*, (edition suhrkamp 2051), Frankfurt 1998, 151f.

⁶⁶ Vgl. die Beiträge von J. Simmen, „Zerfall der Festigkeiten und Weltensturz“, in HIMMELSCHWER, 228-233 und G. Larcher, „Engelssturz und Freiheitstanz“, in: ebd., 234-239.

Nicht nur hing eine Studie zu einer barocken Himmelskuppel⁶⁷ etwa gegenüber der ironischen Metaphysikkritik von Johannes und Anna Blumes „Küchenkoller“⁶⁸, levitierende Schwebheilige⁶⁹ (Joseph von Copertino von Mölck und Franz de Paula von Rubens) fanden sich in Gesellschaft von Joseph Beuys' „Levitazione in Italia“⁷⁰ oder Lara Favaretto's „Donkey's might fly“⁷¹, (in dem in italienischer Manier erzählt wurde, dass der Esel gestern noch hätte fliegen können), oder den imaginierten Flugmaschinen Panamarenkos⁷², die augenscheinlich nicht funktionierten. Ein kitschiger Stich von Raffaels Sixtinischer Madonna fand sich in der Nähe von Polkes „Kekschen“ oder dem „Sprung in die Leere“ von Yves Klein. Roman Signers „Pyramide“, ein schlichter Holzstab, der, mit Seilen an der Decke befestigt, eine Balance „nach oben“ suggerierte, korrespondierte mit „Petrus auf dem Meer“ von Philipp Otto Runge. Der Krise der Glaubwürdigkeit des religiös-spirituellen Bilderhaushalts wurde in dieser Ausstellung auf neuer Ebene zu begegnen versucht, als Konstellation von Bezügen, Analogien, Widersprechungen, auch ironischen Strategien; denn „Ironie bedeutet nicht Unernst“⁷³.

7. Wanderung und Transformation religiöser Imaginationen?

Hinter diesen Stellproben der Kunst, wie sie HIMMELSCHWER unternommen hat, steckten implizit auch bildtheologische Erkundungen: Nicht nur der Abbruch auf der Folie der Aufklärung und der daraus entwickelten Autonomie des Bildes, sondern der Aspekt der Transformation war von Interesse: „Wohin sind die ehemals in der christlichen Ikonographie gebundenen erkenntnistheoretischen, ontologischen, metaphysischen Themen gewandert“⁷⁴?

Eine Ausstellung ermöglicht weit entfernt liegende, aber auch nahe Verknüpfungen.

Während Johann H. Füssli's „Vertreibung aus dem Paradies“⁷⁵ und Giaquinto's „Verdammung des Satans“⁷⁶ einen metaphorischen Sturz dokumentierten, fand sich im

⁶⁷ Vgl. Anm. 56.

⁶⁸ Vgl. Anm. 57.

⁶⁹ Abb. in: HIMMELSCHWER 135 und 140.

⁷⁰ Abb. in: HIMMELSCHWER, 136; 139.

⁷¹ Abb. in: HIMMELSCHWER, 145.

⁷² Abb. in: HIMMELSCHWER, 143 und 291.

⁷³ Vgl. Th. Kramar seiner Besprechung der Ausstellung, in: Ders., Masse und ihre Aufhebung: Das unerträgliche Gewicht des Seins. „Himmelschwer“: Eine Ausstellung in Graz sieht die Gravitation spirituell, in: DIE PRESSE, Wien, 10. April 2003, 29.

⁷⁴ A. Stock, Vom Nutzen der Kunst, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 1997/18, Frankfurt/Leipzig 1997, 124-128, 127; vgl. Rauchenberger, Biblische Bildlichkeit, 93-100.

⁷⁵ Abb. in HIMMELSCHWER, 225.

⁷⁶ Abb. in HIMMELSCHWER, 220.

gleichen Raum eine raumgreifende Videoarbeit von Magnus Wallin, der in „EXERCISE PARADE“⁷⁷ den Kampf von Subjekt und Objekt mit der Geschichte der Schlange verknüpfte: Am Ende frisst die Schlange uns auf, während wir Skelett und Muskelmann noch am Ende des Korridors in ihrem Spiel um das Bockspringen zuschauen.

Der kleine schwebende „Basketball“ in Paul Pfeiffers Videoarbeit, genannt „John 3:16“⁷⁸, der eine Mitte schwebend frei hält, vor sich dauernd ändernden Hintergründen, die Gormley-Figur mit tausend Stahlstäben⁷⁹ zur Visualisierung der Aura des Körpers und das Modell zur Verklärung von Gian Lorenzo Bernini⁸⁰, das vermutlich der Entwurf für das Glasfenster über der Cathedra Petri war, hingegen eine Konstellation zur „Transfiguration“, die sich aus christlichen Bindungen zwar gelöst hat, aber in einer Bezugskonstante steht.

Aura nicht nur als „Ferne, so nah sie sein mag“ (W. Benjamin), vielmehr in der Fragestellung, „wie das unerreichbar Ferne, die Erfahrungsqualität gegenwärtiger Nähe gewinnen kann – eine Fragestellung, die, religionsgeschichtlich betrachtet, im Christentum vermutlich in stärkerem Maße traditionsbildend ist“⁸¹, wurde in der Ausstellung in einem eigenen Raum von „Anziehung“ bearbeitet; brennpunktartig verdichtet war dies in dem von Anish Kapoor erstmals ausgestellten, in mehrjähriger Arbeit entstandenen Bild „Stigmata“⁸², das gegenüber der kleinen Fra-Angelico-Tafel der „Stigmatisierung des Heiligen Franziskus“⁸³ aus dem Vatikanischen Museum hing.

„Letzte Wünsche“ („Ultimos Deseos“⁸⁴) im Medium des Bildes zu zeigen, spielt auf eschatologische Sprache an. Antoni Abad ließ einen nackten Seiltänzer, an die Decke projiziert und in extremer Untersicht aufgenommen, über dem existenziellen Abgrund balancieren. Der imaginative Rückgriff auf Andrea Mantegnas „Toter Christus“ ist dabei gewollt; in der Ausstellung befand sich in unmittelbarer Nähe Altomontes „Christus als Sieger über Tod und Hölle“⁸⁵: In barocker Imaginationskraft erhebt sich der Auferstandene federleicht über der Erdkugel, die unter seinen Füßen ist.

⁷⁷ Abb. in HIMMELSCHWER, 221.

⁷⁸ Abb. in HIMMELSCHWER, 368.

⁷⁹ Abb. in HIMMELSCHWER, 370.

⁸⁰ Abb. in HIMMELSCHWER, 371.

⁸¹ Hoeps, ASCENSIO, in: HIMMELSCHWER, 335.

⁸² Abb. in HIMMELSCHWER, 372.

⁸³ Abb. in HIMMELSCHWER, 373.

⁸⁴ Abb. in HIMMELSCHWER, 263.

⁸⁵ Abb. in HIMMELSCHWER, 254.

Im Kuppelraum des Landesmuseums Joanneum, der die Ausstellung in zwei Hälften teilte, befand sich für den Aspekt der Transformation religiöser Imagination eine zentrale Konstellation: Eine 4,5 m hohe goldglänzende Bronzebarke von Anish Kapoor und eine unscheinbare kleine Anastasisikone aus dem Vatikan.⁸⁶

Die formale Analogie zwischen der Mandorla, die förmlich in den Erdboden gerammt war, aus der der soeben vom Tode erstandene Christus, in prekärer Balance, heraustritt, und der riesigen, goldglänzenden Vulva, die das Innen nach außen stülpte, sodass man kaum entscheiden konnte, ob dieses Monument pathetischer Schönheit eine große, geschlossene Mandel oder, sich nach innen stülpend, innen hohl ist, sodass es einen riesigen, in strenger Vertikalität gezogenen konvexen Hohlspiegel ergab, der zusätzlich das Oben in ein Unten verkehrte, führte bei dieser Konstellation zusätzlich zu einer inhaltlichen Dialogsituation zwischen beiden, in ihrer Größe, Darstellungsweise und Entstehungszeit gänzlich unterschiedlichen Werkes: Denn Bezugsgröße für die zahlreichen Plastiken Kapoors ist eben genau das Bildmotiv der kleinen Ikone, das bildnerische Nachdenken über den Ort, aus dem Adam und Eva von dem so eben zum Leben Erstandenen gezogen werden, der in der theologischen Tradition der Limbus genannt wird: ein Ort purer Passivität, ein Ort, an dem nur mehr an uns gehandelt werden kann. Das Einbrechen dieser Erfahrung durch das ästhetische Erlebnis ist die zeitgenössische Formulierung eines erzählenden kleinen Bildes gegenüber.⁸⁷

Hinter solchen Konstellationen, die aus dem Interesse der Wanderungen und Transformationen von religiösen Bildwelten stammen, steht auch die Frage, welche Imaginationen die Gegenwart für die „Rahmenthemen“, für die die alten Bilder standen, anzubieten hat. Denn nur aus einem kreativen Kontrast heraus kann eine Sprachfähigkeit wieder erlernt werden, die die alten Bilder auf der Ebene ihrer Poesie wieder ernst nehmen und gleichzeitig Anschlussfelder finden kann, in denen die spezifischen Imaginationen des Christentums zur Sprache und ins Bild gebracht werden können.

8. Gegenwartskunst als Sehschule für alte Narrationen – und umgekehrt

Kunst und Religion sind – trotz aller Stationen von Ausstellungen in den letzten Jahrzehnten – getrennte und eigenständige Umgangsformen zur Bewältigung von Welt. Ob es ein „Grußverhältnis“ (Arnulf Rainer) sein kann, ob es Gegnerschaften, Beerbungen oder in einem gewissem Maße doch Verwandtschaften sind, hängt vom Blickwinkel ihrer Betrachtung ab. In der Grazer Ausstellung waren die Stellproben völlig frei gesetzt. Ebenso frei waren die Werke. Autonomie war oberstes

⁸⁶ Abb. in HIMMELSCHWER, 252f.

⁸⁷ Vgl. Rauchenberger, Stellprobe Ernstfall, 80, Abbildung ebd.

Prinzip. Emanzipation aus den herkömmlichen Kontexten war auch auf die alten Werke zu übertragen: Jedes nahm den Raum in der Ausstellung für sich in Anspruch, die Zusammenstellung war am Ende so, dass jeder hermeneutische Zwang vermieden werden konnte, Werke wurden immer wieder so zusammengestellt, dass sie untereinander meist gar nichts zu tun haben *konnten*. Deutungsmuster, wie etwa eine mögliche Nähe zwischen der Bildwelt des Christentums zu jener der Gegenwart, wurden, „noch bevor sie systematisierbar werden, wieder durch andere relativiert. So entsteht ein Netz der Beziehungen und Ausweglosigkeiten, in das unsere Zeit eingespannt erscheint – nicht nur um sich darin zu verfangen, vielmehr um sich in diesem Netz zu entfalten und neue Beziehungen zu knüpfen, um neue Bezüge zu spinnen und einzuweben“⁸⁸. Diskontinuitäten überragten die Kontinuitäten. Am Ende war es wichtig, dass der Eindruck eines, wenn auch eklektischen, Parcours erhalten blieb: Schließlich war es ja eine Ausstellung zur Kulturhauptstadt Europas.

Die genuinen Bildschöpfungen in der Kunst, die in ihren eigenen spezifischen Bedingungen Gravitation thematisierten - als Skulptur und Plastik, als Malerei, als Video – erfüllten allerdings in diesen freien Stellproben nebenbei eine entscheidende Funktion: Die abgelaufene und meist ins religionsgeschichtliche Depot abgestellte Bildwelt mit Gegenwartsgeist zu befragen.

Denn angesichts der religiösen Bildwelt, die auf der Ebene eines lebendigen Museums plötzlich eine Würde erhalten hat, ist die Frage nach glaubwürdigen Imaginationen für die großen Narrationen des Christentums gestellt. Reinhard Hoeps betonte in einem Radio-Interview zu HIMMELSCHWER: „Wir sind genötigt, uns Gedanken darüber zu machen, was solche Formen sein könnten und wie wir solche Formen einführen könnten. Wir bewegen uns aber nicht in einer Diskussion, wo wir sagen könnten ‚Da gibt es welche, die übernehmen wir jetzt‘, sondern wir müssen vor dem Scherbenhaufen, bei Null anfangen (...) Wir haben in der Theologie, aber auch in der kirchlichen Praxis so viele Probleme mit sinnlichen und ästhetischen Formen, die wir brauchen, aber nicht haben, von denen wir vermuten, dass wir sie vielleicht einmal gehabt haben, und vieles an der derzeitigen Situation unserer Religion hängt eben davon ab, dass es nur schwache sinnliche Ausdrucksformen gibt. In der Kunst ist das Nachdenken über solche Formen zu Hause, und wir müssen uns damit auseinandersetzen.“⁸⁹

⁸⁸ P. Klaudius Wintz, Graz: Himmelschwer. Eine Ausstellung, die Graz zu einer begehbaren Skulptur macht, in: OÖ Kirchenzeitung, 20.5.2003.

⁸⁹ R. Hoeps im Gespräch mit U. Baatz, in: LOGOS. Himmel wohin?, abgedruckt in: MEMO, a.a.O., 4f.

Deshalb – und nur auf dieser Ebene – kann ein bleischwerer Winkel, auf einer Bleiplatte lehnd, bzw. sie stützend, damit sie nicht durch ihre Eigenschwere zusammenfällt (Richard Serra), oder ein großer, parallel mehrmals horizontal aufgeschnittener Filzfleck (Robert Morris), die Schnitte die Schwere des Filzes radial nach unten deutlich freigebend, in der Nähe einer Kreuzabnahme hängen, die den zusammensackenden toten Körper zeigt, von Engeln gehalten, um das auszuloten, was Schwere und Existentialität verknüpft.⁹⁰ Oder es kann eine Glasplatte, die über einen Neonstrahl gelegt ist und balanciert, sich durch sein Eigengewicht verbiegt (Richard Serra)⁹¹, einen Dialog mit einem auf dem Abgrund stehenden Auferstandenen (Anastasisikone)⁹² aufnehmen, wie dieser die Ureltern aus dem Reich des Todes zieht oder ein über dem Meer wandelnder Christus den Seesturm (Philipp Otto Runge)⁹³ befriedigt. Oder es können Volumen erzeugende Stahlplatten, einfach einen Boden auslegend (Carl André) den leeren Raum mitausloten, der zwischen der ausgestreckten Hand Jesu und dem sich erhebenden Lazarus liegt (Rembrandt).

Es wurde damit bei HIMMELSCHWER für das erinnerte Christentum eine Theologie thematisiert, „die auf Imaginationen aufbaut und nicht davon ausgeht, dass die Wahrheit erst dann erreicht ist, wenn man von allen sinnlichen Erlebnissen abstrahiert hat und irgendeinen nackten Satz vor Augen sieht.“⁹⁴

Trotz aller Gefährdungen, denen sich ein solches Unternehmen unterzieht, – und solche Auseinandersetzungen, so wichtig sie auch sein mögen, sind keinesfalls etabliert – sind zugespitzte und kreative Experimente dabei notwendig, um über Möglichkeiten und Wege solcher Diskurse Klarheit zu gewinnen. Sie haben aber weder den Anspruch der Vollständigkeit noch der Ausschließlichkeit, sondern den Status des Experiments.

Aber es geht um die Notwendigkeit, sich über jene Imaginationen Rechenschaft abzulegen, die sich eine Zeit und eine Religion machen. Die Gegenwart ist davon mindestens ebenso berührt wie die Vergangenheit, das ist das Verlockende an der Kunst. Wer bei wem lernt, ist unter den Vorzeichen des Respekts frei gestellt und

⁹⁰ Abbildungen von Richard Serras „Right Angle Prop“, Robert Morris’ Felt Piece und die Kreuzabnahme von Licino u.a. in: HIMMELSCHWER, 164-171.

⁹¹ Abbildung von Richard Serras „Deflected Glass over Neon“ (1969), in: HIMMELSCHWER, 134.

⁹² Abbildung in: HIMMELSCHWER; 160.

⁹³ Abbildung von Philipp Otto Runge „Petrus auf dem Meere“ (1806), in: HIMMELSCHWER, 258.

⁹⁴ Reinhard Hoeps, in: „Himmel wohin? Wie der Himmel in die Kunst verschwindet“, gestaltet von Ursula Baatz, 5. April 2003, 19.05-19.30, abgedruckt in MEMO, a.a.O., 3-7, hier: 5.

zweitrangig - ob als „gezielt eingesetzte Motivation zur Denkübung“⁹⁵ oder eben wenigstens in der Gewissheit, „die richtigen Fragen zu stellen“⁹⁶.

III. Kritische Spiegel, im Spiegel der Kritiker

Der theoretische Unterbau zu einer Ausstellung, die mit dem Fokus Stadt seinen Ausgang genommen hat und sich unter den rutschigen Bedingungen im Spannungsverhältnis von Kunst und Religion in der Gegenwart zu behaupten hat, ist zwar notwendige Denk-Vorarbeit, aber eben nur eine Seite, die tatsächliche Realisierung der Ausstellung, mit den budgetären Rahmenbedingungen und Tücken die andere, ebenso das faktische Auseinanderfallen zwischen Leihwünschen und tatsächlichen Leihgaben. Zwar konnte sich Himmelschwer mit rund 250 Leihgaben und mit Highlights aus den Vatikanischen Museum und dabei vor allem mit der kleinen Fra-Angelico-Tafel der Stigmatisierung des Hl. Franziskus, sowie mit weiteren Schmuckstücken wie den Dürer-Holzschnitten, Berninis Verklärung, Malewitsch's rotem Quadrat, bis hin zu Anish Kapoor, Antony Gormley, Panamarenko oder Maaria Wirkkala sehen lassen, zum Schluss zählt allerdings das Urteil der Kritiker. Deren prägnanteste Beurteilung lautete: „Sie [die Kuratoren, Anm. d. V.] haben wildeste Gegenüberstellungen nicht gescheut, wie von polymorpher Spiritualität getrieben. Entstanden ist eine assoziative, eklektische Schau, die ihre Faszination höchstens den ganz strengen Kunstfreunden versagen wird.“⁹⁷

1. Autonomie, oder: Wie weit darf man diese auch anders rum denken?

Die erste Lektion zu einer Ausstellung zu Kunst und Religion lautet: Autonomie der Kunst. Dahinter darf niemand zurück. Diese Ausstellung wollte dieses Grundvokabel allerdings bewusst ausreizen. Autonomie wurde nicht nur den „autonomen Werken der Moderne“ sondern auch den „alten“ Werken zugesprochen: Denn wir sprechen von christlicher Kunst nach ihrem Ende, nicht von deren Perpetuierung. Und dabei galt es, ein neues Kapitel aufzuschlagen. Nicht umsonst war Joseph von Copertino, der Schwebeheilige, das erste Werk der Ausstellung.

Selbstverständlich war das eine Gratwanderung, was sich nicht zuletzt an der vorsichtigen Haltung der Geschäftsführung und Marketingabteilung der Kulturhauptstadt

⁹⁵ M. Behr, Können Esel fliegen? Die Ausstellung „Himmelschwer“ bestückt die Kulturhauptstadt Graz mit alter und neuer Kunst zwischen Gravitation und „Erhebung“, in: Salzburger Nachrichten, 24.4.2003, 14.

⁹⁶ H. Bischof, Himmelschwer oder erdenleicht, in: Quart. Zeitschrift des Forums Kunst-Wissenschaft-Medien, 2/2003, Wien 2003, 22-25.

⁹⁷ Th. Kramar, Masse und ihre Aufhebung: Das unerträgliche Gewicht des Seins. „Himmelschwer“: Eine Ausstellung in Graz sieht die Gravitation spirituell, in: DIE PRESSE, Wien, 10. April 2003, 29.

zeigte, die sich erst legte, als die Ausstellung zu sehen war.⁹⁸ Insofern sind die „ganz strengen Kunstfreunde“ eher in der Vorbereitungsphase zu finden gewesen, weniger während der Ausstellung selbst. Es waren solche, die die kühne Grundanlage von Himmelschwer, verschiedene, ja zuweilen konkurrierende Bedeutungsebenen (wie etwa jene der christlichen Bildsprache und jene der ästhetischen Autonomie) bewusst provozierend bunt durcheinander zu mischen, nicht teilen können, nicht zuletzt in der nicht unbegründeten Diktion: „Wo die eine Imagination zu Ende ist, soll sie auch ihr Ende eingestehen.“ Das ist durchaus der Grundkonflikt zwischen christlicher Tradition und moderner Kunst. Und es darf nicht vergessen werden, dass gerade in kirchlichen Museen in Ermangelung entsprechender überzeugender Kunstwerke der Gegenwart die Inflation solcher Verfahren anzutreffen ist: Auf Alt (gleich christlich) trifft Neu (gleich autonome Kunst). Das kann einerseits peinlich und didaktisch werden.

Wenn es gut gemacht ist, besteht allerdings – eine weitere Variante des „ganz strengen Kunstfreundes“ die Gefahr des „Mappings“⁹⁹, dass aufgrund von Überlagerungen verschiedener Werke aus unterschiedlichen Kontexten Bedeutungsverschiebungen akzeptiert werden, die nicht legitim sind. Auf die Ausstellung bezogen hieße das etwa, dass Gormleys „Capacitor“ mit seinen 1000 Stahlstäben zur Visualisierung seines Energiefeldes nicht auf Berninis Terrakotta zur Verklärung Christi treffen, oder das Rote Quadrat von Malewitsch als „die neue Ikone der neuen Zeit“ nicht auf die „alte Ikone“ der Anastasis stoßen darf, oder Richard Serra Unrecht getan wird, wenn sein „Right Angle Prop“ in der Nähe einer Kreuzabnahme inszeniert wird.

In der Tat muss ein solches Verfahren der Konstellation streng durchdacht sein und „darf nicht zum gutgemeinten Apercu verkommen, kein sich verflüchtigender Aha-Effekt hervorgerufen werden. Falsch wäre auch, das moderne Werk nur als aktualisierte Fassung von Glaubens-Urkonflikten zu verstehen. Das aktuelle Bild wäre dann nur eine modische Variante, ohne erweiterte oder ganz neue Augen-Erkenntnis.“¹⁰⁰ Dennoch: „Dass es mit der Religion auch anders geht, ganz leicht, geradezu beflügelt und unaufdringlich sowieso, das zeigt die Ausstellung in Graz.“¹⁰¹

⁹⁸ HIMMELSCHWER wurde in der Vermarktung als Mittelausstellung geführt, erst nach der Eröffnung wurde sie plötzlich als „Großausstellung“ neben „Turmbau zu Babel“ und „Phantom der Lust“: Die millionenfache, mehrsprachige Auflage von „GRAZ FLIEGT“, in der HIMMELSCHWER als Großausstellung der Kulturhauptstadt beworben wurde, erschien allerdings erst exakt zu Ausstellungsende.

⁹⁹ Formuliert vom Medienkünstler Richard Kriesche bei der Projektpräsentation im Programmworkshop „Graz 2003“.

¹⁰⁰ J. Simmen, Himmelschwer: Religiöse Kunst pro/kontra moderne Bilder, 16.

¹⁰¹ P. Kreiner, Einmal Himmel und zurück, Tagesspiegel Berlin, 24.04.2003.

2. Wildeste Gegenüberstellungen als Ebenenwechsel

Die Grundanlage von HIMMELSCHWER, sowie der Weg, sich dem Spannungsfeld von Religion und Kunst zu nähern, waren im Grundkonzept im *Ebenenwechsel* charakterisiert. Analog des Wechsels von thematischer Bindung zur künstlerischen Autonomie wurde im Rahmenthema Gravitation der Wechsel von religiöser, naturwissenschaftlicher und künstlerischer Sinnebene inszeniert: Natürlich ist der Himmel des Barock ins Museum gewandert und es wurden seine Bewohner bildnerisch ausgeräumt. Aus den Wolkenbänken der Heiligen werden Wolkenstudien und Wolkenstimmungen. Die visuelle Üppigkeit des Barock wird auf geometrische Grundformen zerteilt.¹⁰² Doch ist, wie die Bildgeschichte zeigt, dieser Differenzierungsprozess ein Projekt der Moderne gewesen, der sich erst allmählich herauskristallisiert hat: Der erste Ballonflug hat sehr wohl mit der Eigenschaft der Himmelswesen zu tun, die Erde plötzlich von oben zu sehen und sich des Himmels zu bemächtigen. Doch „wer hatte wirklich die riesigen Stahlcontainer gewünscht, die mit außerordentlicher Geschwindigkeit Güter und Menschen transportieren“, auf Wolken gleitend, „als ob sie aus fugenlos glattem Beton errichtet worden wären?“¹⁰³ Aber auch der geistesgeschichtliche Ebenenwechsel vom theologischen Himmel zum Wegwischen seines Horizontes in der Diktion Nietzsches oder des Spottes Heinrich Heines war Teil des Konzepts und im doppeldeutigen Titel integriert. „Himmelschwer“ – dieser paradox formulierte Titel drängt auch die Frage auf, wie denn der Himmel lasten könne. [...] Der ebenso geniale wie zum Spott begabte Heinrich Heine wollte im 19. Jahrhundert den Himmel den Spatzen und den Engeln überlassen. Sein Beispiel hat sich nicht durchgesetzt. Der geophysikalische Himmel wird längst schon von zahllosen von Menschen fabrizierten Flugkörpern und nicht nur von gefiederten Tieren durchquert. Und der theologisch-spirituelle Himmel ist trotz und nach aller Religionskritik eine für Milliarden von Menschen unverzichtbare Adresse.¹⁰⁴ Ebenenwechsel will also gelernt sein. – Eine emphatische Kritik formulierte diese Erkenntnis so:

„Hand auf Herz: Haben Sie jemals die physikalische Schwerkraft mit der religiösen Auferstehung in Verbindung gebracht? Ich jedenfalls nicht.“¹⁰⁵ Um allerdings zu unterstreichen: „Der profane Ansatz der Schwerkraft gibt einen undogmatischen Zugang sowohl zur Kunst als auch zur Religion vor, der beiden gut tut. Kunst wie

¹⁰² Vgl. E. Louis, Los von der Schwere, in: HIMMELSCHWER, 92-99, hier: 95.

¹⁰³ Vgl. Th. Macho, Rebellen gegen die Schwerkraft. Vögel, Engel und andere Bewohner der Vertikalität, in: HIMMELSCHWER, 312-320, hier: 313.

¹⁰⁴ Bischof Egon Kapellari, aus der Eröffnungsrede zur Ausstellung HIMMELSCHWER am 10.4.2003 im Landesmuseum Joanneum, Graz, abgedruckt im Sonntagsblatt für Steiermark, Graz, 27.04.2003, 5.

¹⁰⁵ W. Bahr, Graz: Konstellationenschau, in: Kirche In 06 2003, 44-45.

Religion verlassen ihr Ghetto und lassen jede und jeden mitmachen. [...] Plötzlich erwachen denn auch die Kunstwerke aus anderen Epochen wieder zum Leben. Die Himmelfahrten von Jesus und Maria, die Levitationen von Heiligen sind nicht mehr bloß Zeugnisse eines vorwissenschaftlichen Zeitalters, sondern Ausdruck menschlicher Ursehnsucht. Dürers apokalyptische Visionen haben Bestand, auch wenn man sich gerade von Magnus Wallins Videoschlange hat auffressen lassen. Es sind die Konstellationen, die diese Ausstellung so anregend machen. Konstellationen, in die sich jeder Betrachter an der ihm eigenen Stelle einbringen kann. Konstellationen, die zu nichts verpflichten, die aber berühren und die Tür öffnen auch in die religiöse Dimension.“¹⁰⁶

3. *Autonomie, Respekt. Oder: Ästhetisches Anerkennen als Differenz*

Subtilität, schlanke Präsentation, freie Verfügungsgewalt im Betrachter war ein wesentliches Gestaltungskriterium der Ausstellung. Sie sollte auch „als ästhetisches Vergnügen funktionieren“¹⁰⁷; sie sollte dem Betrachter „viele Attraktionen bieten, ihn aber an keiner Stelle überwältigen“¹⁰⁸. Der ästhetische Eigenwert jedes Werks stand in Korrelation zu einer Kunstbetrachtung als Freiheitsakt. Autonomie, die „erste Lektion“ in einer Ausstellung zu Kunst und Religion, wurde trotz aller Konstellationenwerkstatt in der Präsentation auf alle Werke bezogen, und auch dem Betrachter zugewiesen. „Unter den vielen Ausstellungen, die Gegenwartskunst und gewachsene christliche Spiritualität, ihre Ausflüsse in der Kunst gegenseitig befragbar machen, zeichnet sich Himmelschwer durch einen unerhörten Respekt aus, der den Objekten wie den Besuchern entgegengebracht wird. Kein Durchdeklinieren eines ikonographischen oder kunsthistorischen Systems wird hier vorgekaut. Himmelschwer fordert viel von dem, dem sie etwas zeigen will.“¹⁰⁹ Warum Ausstellungen in Zeiten der visuellen Medien dennoch gemacht werden (müssen), zeigte sich gerade in der visuellen Konfrontation vor Ort, der zum Balanceakt ästhetischer Konzepte werden kann: „Erst ein Bildbetrachter vor Ort kann diese ‘Nagelproben’ beurteilen. Einfacher ist eine verbale, theoretische Gegenüberstellung mit zugeordneten Abbildungen. Die visuell-direkte Erfahrung erschließt, ob der Vergleich willfährig herbeigezwungen oder Heureka-erlösend ist. Der Gewinn einer vergleichenden Bildwissenschaft wird im glücklichen Fall über die sachlich-historische Konnotation hinausweisen.“¹¹⁰

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ W. Titz, Von Aufsteigen und Fallen, von Körper und Seele, in: Kleine Zeitung, 11.04.2003, 102-103, 103.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Wintz, a.a.O.

¹¹⁰ J. Simmen, Himmelschwer: Religiöse Kunst pro/kontra moderne Bilder, 16.

Das Verfahren zeichnete sich dadurch aus, dass es eher „indirekt, auf Umwegen, mit List und sensorischem Gespür [arbeitet]. Eine direkte Konfrontation führt zu Platitüden oder eindeutigen ‘Siegern’. Thematische Konfrontationen glücken dann, wenn scheinbar beiläufig sich die Bilder treffen. Werke, die in sich selbst ein Zentrum haben, für sich ‘sprechen’ und durch das Gegenüber in einen neuartigen, doch indirekten Dialog treten. Sie bilden eine spürbare Synthese durch gegenseitiges ästhetisches Anerkennen als Differenz.“¹¹¹

Solche Relationen haben in der realen Erlebniszeit einer Ausstellung ihre Entstehungsqualität, die nicht zu vergleichen ist mit Abbildungen, aus denen Diskurse entstehen. Das Erlebnis von Größe und Raumbezug, von Materialität und Aura ist einzig in einer Ausstellung nachzuvollziehen – umso mehr galt dies für die Kuratoren selbst, die sich eine lange Zeit vorher mit den Bildern in Form eines „digitalen Materials“ beschäftigt haben: Das Erlebnis des Originals ist unvergleichbar, und der Besuch der Ausstellung ist die ästhetische Erlebniszeit für die Besucher, die nur individuell erlebt werden kann: Im Verhältnis zum Wert der Kunst sind es, wenn es auch noch so viele sind, immer nur wenige, und die Zeit, eine Ausstellung zu besuchen, ist ebenfalls begrenzt: zwei, drei Stunden, gemessen an geballter künstlerischer Äußerung zu einem Thema: Faktoren, die eine Ausstellung so geschichtlich wie einzigartig machen. So war es auch immer wieder die Zeit, die eingemahnt wurde, die man brauche, Zeit, die zu kurz kommt: „Der Himmel kann warten – Graz nicht.“¹¹² „Wer diese Ausstellung durchwandert, sich für sie Zeit nimmt, dem eröffnen sich Zugänge zur Religion wie zur Kunst, mag er oder sie nun gläubig und kunstbeflissen sein oder auch ganz und gar nicht.“¹¹³

„Himmelschwer buchstabiert Koordinaten und Bewegungen der Menschen in dieser Stadt. Diese Ausstellung macht die Stadt zur begehbaren Skulptur und setzt Fragezeichen in die Wahrnehmung des Ortes: Hier. Was geschieht zwischen Orten und Personen jenseits der objektiven Ideen, vermittelt durch die Schwere, die anzieht, belastet, bindet. Es geht um die Bedingungen des Körpers und um ihr labiles Aufgehobensein: Transformation.“¹¹⁴

4. *Christentum, als Ästhetik erinnert und als Imagination projiziert*

HIMMELSCHWER hat sich dezidiert im Zeigen der „alten Kunst“ auf das Christentum beschränkt. Das ist, zugegeben, ein Widerspruch zur Religionserfahrung der

¹¹¹ Simmen, a.a.O., 18

¹¹² Vgl. Anm. 10.

¹¹³ W. Bahr, Konfrontationen, in: Himmel wohin? MEMO (ORF, Wien), 5/2003, 2. Vgl. dazu die ORF-Radio Sendung „LOGOS“: „Himmel wohin? Wie der Himmel in die Kunst verschwindet“, gestaltet von Ursula Baatz, 5. April 2003, 19.05-19.30, abgedruckt in MEMO, a.a.O., 3-7.

¹¹⁴ Wintz, a.a.O..

Gegenwart. Aber wie der Ort – die Kulturhauptstadt Graz – Ausgangspunkt des Projektes zu einem Ausloten eines Verhältnis von Religion und Kunst war, so begründet sich die Einschränkung auf das Christentum als Kulturfaktor mit Gegenwartsbezug. Heidnische Bildmotive, die ausgeschieden wurden, waren ja bereits in Zeiten seiner künstlerischen Entstehung ästhetische Narrationen. Dem Christentum könnte es durchaus ähnlich ergehen – eine Nagelprobe über den Kenntnisverlust seiner Ikonografie dürften nicht nur angehende KunsthistorikerInnen, sondern auch TheologInnen nicht bestehen.

Christentum wurde als Ästhetik erinnert, als Bildwelt der Sinnlichkeit, gewisse Absurditäten nicht ausgeschlossen. Gerade *weil* modernes Bewusstsein die Bildlichkeit etwa des Barock in die Ebene der religiösen Poetik bzw. Imagination heben kann, war ein Neusehen der alten Werke im Spiegel der neuen auf der poetischen Ebene möglich. „Das scheinbar unbekümmerte Nebeneinander moderner und älterer Kunst eröffnet überraschende Gleichklänge wie auch Kontroversen. Hier ist die notwendige Überwindung des ewig gleichen Zuganges traditioneller Kunst gelungen, in der schlichten, sehr wohlüberlegten Gegenüberstellung von Altem und Gegenwärtigem. Da lernt man zu verstehen, was aus Sicht der Religion – hier mit der klaren Einschränkung auf das Christentum – der Umgang mit Materie und Schwerkraft bedeutet. Keine Neudefinition des Himmels, sondern ein Aufräumen mit himmlischen Klischees und auch theologischen Irrwegen. Das ist wohltuend und klärend, ein ‚ästhetischer und theologischer Erkenntnisgewinn von Werken aus unterschiedlichsten Epochen‘“¹¹⁵. „Das Spannende und Anregende dabei: Es gibt keine Zeitgenossenkammer und keine Mittelalter-Stube; die Werke werden kreuz und quer, aber mit System, durcheinander gezeigt. Wobei sich verblüffende Parallelen ergeben.“¹¹⁶

In einem säkularen Kontext des Programms einer Kulturhauptstadt Europas wurde in einer unpräzisen Weise die museale Imagination des Christentums zur Schwerkraft in den kulturellen Gegenwartsdiskurs rücküberführt und die vergangenen Bildwelten der Religion und die Bildwelten der Gegenwart zur Überwindung der Erden schwere gegenseitig erhellt und befragt. Freilich letztendlich nur im Status eines „Musée imaginaire“ – denn eine Ausstellung ist ein sehr begrenztes Phänomen: Zwei Stunden etwa für Besucherinnen und Besucher, zwei Monate oder etwas mehr: auch eine Kulturhauptstadt Europas hat zählbare Besucherzahlen, auch wenn sie in Graz hoch waren. Der Sinn von Ausstellungen liegt in der Kraft der Präsenz der Werke, die uns in der Gegenwartserfahrung einer ziemlichen Entmaterialisierung

¹¹⁵ F. Grabner, Graz, himmelwärts. Die Aufhebung der Schwerkraft als spiritueller Akt und eine Liftfahrt auf die Mariensäule, in: Furchen Nr. 22/29.5.2003, Wien.

¹¹⁶ D. Kruppl, Das Kreuz als Sprungturm, Der Standard, Wien, 12/13.04.2003, 12.

in besonderer Qualität erlebbar wird. Der Sinn von Ausstellungen liegt aber auch in der Art der Fragestellung, wie mit Bildern umgegangen wird: Welche Bezüge man herstellt, welche Zeiten man eröffnet, welche Fragen man intendiert: Somit sind Ausstellungen ein neues Feld des Umgangs mit Bildern. HIMMELSCHWER hat in der Weiterentwicklung der Geschichte der Ausstellungen von zeitgenössischer Kunst und Religion ein Experimentierfeld erschlossen, das neue Perspektiven gewiesen hat – diese sind weiterzuverfolgen, weitere werden noch hinzukommen.

