

# Stellprobe Ernstfall

## Imaginationen zur Schwerkraft in alter und in neuer Kunst

Die Erdschwere des Menschen und seine Abhängigkeit von den physikalischen Gesetzen der Schwerkraft stehen im Mittelpunkt der Ausstellung „HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft“.<sup>1</sup> Der Titel der Schau beschreibt aber auch das uralte Begehren der Menschheit, irdischer Kontingenz zu entkommen.

Es geht um die Bildlichkeit des Leichtwerdens, der Transfiguration in einen anderen (weiteren) Seinszustand, der Bannung und Ausstrahlung von Energie, der Totalrotation der Weltbewältigung, des Falls in den Abgrund und der Erhebung aus der Not.

### Himmel wohin

Dass der Himmel ins Museum gegliedert ist, ist eine Tatsache, ebenso der zunehmende Bedeutungsverlust des Christentums als nachhaltige Stifterin kultureller Identität. Im Prozess der Musealisierung hingegen nehmen die Bilder und Monumente der Religion, die das „alte Europa“ maßgeblich geprägt haben, breitesten Raum ein: beobachtbar am besten vor den Toren des Vatikanischen Museums, wo Menschenmassen täglich die größte museale Pilgerfahrt vollziehen, um vor allem eines zu sehen:



Michelangelo Buonarroti, *Jüngstes Gericht*, um 1537  
– 41, Sixtinische Kapelle, Vatikan

Michelangelos Jüngstes Gericht. Doch, „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“.<sup>2</sup> Mit gezielter Konsequenz werden in dieser Ausstellung vor allem jene Bilder bedacht, die mit dem aufkommenden neuzeitlichen Weltbild umfassend kollidiert sind – Nietzsches metaphorischer Weltensturz<sup>3</sup> steht da nur am Endpunkt einer Entwicklung. Bilder, die, wenn schon nicht im religionsgeschichtlichen, so wenigstens im musealen Depot gelandet sind. Zum integralen Bestandteil der Schau wird auch diese gegenwärtige Krise der Glaubwürdigkeit des religiös-spirituellen Bilderhaushalts gemacht – und der Versuch, dieser Krise auf neuer Ebene zu begegnen, in der Unterstellung, dass in Bildern „die höchsten Geheimnisse der Religion, des Geistes oder des ästhetischen Entrückens“<sup>4</sup> zu finden sind: Jenseits der Debatte über die Autonomie des Bildes zeigt die Ausstellung Wanderungen und Transformationen von Bildthemen, die einstmal an die Imaginationen des Christentums gebunden waren, und versucht jene an modernen und zeitgenössischen Bildwelten freizulegen.

### Stellprobe Mehrzeitenraum

HIMMELSCHWER zeigt sich zunächst als eine Zusammenstellung von Positionen zur Gravitation aus zeitgenössischer Kunst und klassischer Moderne (v. a. Abstraktion, Bauhaus) und Bildern aus der christlichen Bildgeschichte, vornehmlich aus dem Barock.

Auf der Ebene des Bildkonzeptes werden kunstgeschichtliche Konstellationen entworfen, die im ersten Augenblick ungewöhnlich erscheinen: Die Schau folgt nicht der Logik einer historischen Vollständigkeit musealer Sammlungen, sondern der Logik der Konfrontation in einem Mehrzeitenraum. Die neuzeitliche Entzweiung von Kunst und Religion wird nicht geleugnet, stattdessen werden neue Spuren gelegt. Ein Überschuss an künstlerischer Kraft tritt zu Tage, der jenseits des diagnostizierten Bruchs tobt. HIMMELSCHWER ist keineswegs eine Ausstellung, die nur das Verhältnis von Kunst und Religion bearbeitet, es zeigt Kristallisationspunkte im Brennglas der Bedeutungsnuancen: Paradies, Kosmos, Flugtraum, Aura, Quantenphysik, Körperlichkeit und Virtualität, Vergänglichkeit und Verwandlung, moralischer Fall, Erhebung ins Jenseits.

In der methodischen Selbstbeschränkung auf christliche Bildfindungen zur Schwerkraft (unter Weglassung der Mythologie oder anderer Religionen) geht es nicht nur um die Markierung entwicklungsgeschichtlicher Kristallisationspunkte, sondern auch um eine religionsgeschicht-

liche Standortbestimmung des Christentums im Spiegel der künstlerischen Imagination: Wie groß oder klein ist der Abstand der zeitgenössischen zu jener der Religion – oder hat sich die Imagination in etwas vollkommen anderes transformiert?

Bedenken bleiben in einem solchen Verfahren: Ist jenseits einer bildkonzeptionellen Transformation zu einem Thema (der Schwerkraft) eine erfrischende Aufladung von alter und neuer Kunst möglich, die kein bloßes Einbahnsystem ist? Ist jenseits der alten Geschichte, dass die „Bildgeschichte Gottes zu Ende“ ist (W. Schöne), jenseits der Epochentheorien von Bild/Kult (= Zeitalter der Religion) und Kunst (= Zeitalter der Autonomie) (H. Belting), jenseits der Zuständigkeitsaufteilung innerhalb der Bildwissenschaften überhaupt eine Sichtweise möglich, die methodisch legitim ist? Hat, verschärft gesagt, in einer Ausstellung eine Verklärung von Bernini neben einer „schwarz strahlenden“ Stachelfigur von Antony Gormley Platz? Eine zarte Osterikone neben einer schweren Eisenplastik von Richard Serra? Oder entpuppt sich dies alles als schamlose Vereinnahmung – in diese oder jene Richtung? Die Konstellationen befinden sich im Status des Experiments und sind als solche unabgesichert.

## Wanderung und Transformation religiöser Imaginationen?

Hinter diesen Stellproben der Kunst, wie sie die Ausstellung unternimmt, stecken implizit auch bildtheologische Erkundungen: „Wohin sind die ehemals in der christlichen Ikonographie gebundenen erkenntnistheoretischen, ontologischen, metaphysischen Themen gewandert“?<sup>5</sup>

Für das Christentum könnte man dies, obwohl von der zeitgenössischen Theologie und der faktischen Glaubenspraxis kaum wahrgenommen, durchaus als Probe für den Ernstfall bezeichnen: Geht es doch um religiöse Imaginationen des Leichtwerdens, der Verwandlung des Körperlichen, des Durcheinanderwirbelns aller Kraftrichtungen oder der Balance über einem unsicheren Grund. Was das Christentum auf diese „menschlichen Anfragen“ der *conditio humana* für die europäische Bildwelt eingebracht hat, ist enorm. Die zeitgenössische Frage muss lauten: Welche Imaginationen hat die Gegenwart für die „Rahmenthemen“, für die die alten Bilder standen, anzubieten? Sodass auch auf die Werke der Gegenwart bezogen werden kann, was Philippe Jaccottet über die „Werke der Vergangenheit, die unsere Kultur ausmachen“ gesagt hat, die „nur in dem Maße vorhanden und mächtig sind, als dass sie statt uns zu überschatten, uns erleuchten, statt eine Last zu sein, uns beflügeln“?<sup>6</sup>

Wenn Religionen aus religionsgeschichtlichem Blick vor allem dazu da sind, Bilder und Wege anzubieten, aus der Enge herauszuführen, so gilt das für die Facette der Transformation von Schwerkraft im Besonderen. Freilich geht es in der Darbietung der christlichen Religion nicht bloß

um eine „Überwindung“ des Körperlichen in Luftigkeit und Leichtigkeit. Dieser gnostische Ansatz war von Anfang an den ersten christlichen Theoretikern ein Dorn im Auge: Statt dessen galt es, den Abstieg Gottes in Menschengestalt, das Eintauchen des Göttlichen in die Materie zu predigen und zu veranschaulichen. So sind die Bilder des Christentums zur Gravitation nicht nur Bilder des Aufsteigens, des Auferstehens und der Himmelfahrt, nicht nur schwebende Engel zur Markierung der anderen Welt, sondern durchaus auch Bilder, die ein gewichtiger toter Körper bestimmt. Kraftzentren, wie im Strahlenkranz und in der Mandorla, sind als magnetische Felder ausgebildet, oder sie werden, wie in den Bildern des Jüngsten Gerichts, zu wirbelnden Drehbildern gesteigert, dem sich alle Schwerkraft zu unterwerfen hat.

## Bildschöpfung und Existenz Erfahrung

Die fundamentale Existenz Erfahrung von Schwere, Anziehung und deren Aufhebung hat nicht nur in den teilweise sprichwörtlich atemberaubenden Imaginationen der Religion, sondern in der allgemeinen Existenzdeutung zu bildlichem Ausdruck gedrängt: In Metaphern, in Ausbildung von Anschauungen, in denen Zusammenhänge solcher Erfahrungen reflektiert werden, und schließlich durch genuine Bildschöpfungen in der Kunst.

Dabei 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.

In auffälliger Zeitgenossenschaft zur Revolution in der Physik bewegen sich gewandt am Beginn der künstlerischen Moderne Schlüsselwerke der Malerei (wie etwa Kandinsky, Malewitsch, Mondrian, Klee, Magritte, schließlich die Bauhausgeneration) oder auch der Plastik (wie etwa Duchamp, Giacometti oder Brancusi) am Umschlagplatz von Schwerelosigkeit und Schwerkraft. Anfang der 60er Jahre steht Yves Klein mit seinem berühmten Sprung in die Leere und seiner (mit Werner Ruhнау entwickelten) pneumatischen Luftarchitektur für diese künstlerische Bearbeitung. Die Entdeckung des Materials als künstlerischen Mediums hat die Minimalisten und die *arte-povera*-Vertreter zu Bildlösungen purer Materialität getrieben: wie etwa den „Felt-Pieces“ von Robert Morris, den Stahlplatten von Carl André oder den Gewichtserkundungen von Giovanni Anselmo oder Giuseppe Penone. Richard Serra, Roman Signer, Geoffrey

Hendricks, Bernhard und Anna Blume, Sigmar Polke, Panamarenko, Leiko Ikemura, Anish Kapoor haben in den letzten Jahrzehnten diese Themen in ihren spezifisch künstlerischen Ansätzen weitergeführt. Für das Medium Video bringt die Bearbeitung der Schwerkraft noch einmal neue Gestaltungsmöglichkeiten: Paul Pfeiffer, Dara Friedman, Magnus Wallin, Mik Aernout, Steve McQueen, Lara Favaretto, Italo Zuffi, Erwin Wurm geben einige Beispiele. Und im Zeitalter der Virtualität scheint schließlich jede Schwere grundsätzlich überwindbar geworden zu sein – allerdings mit reziproker Körpererfahrung, wie Antony Gormley, zeitgenössisch-klassischer Bildhauer, zu Recht bemerkt.

## Stellproben

Drei Stellproben zu Gravitation, exemplarisch herausgegriffen, sollen Einblick in die Schauwerkstatt der Ausstellung HIMMELSCHWER bieten:<sup>7</sup>

### *Gravitation als Transfiguration*

Seit den Errungenschaften von Einsteins Allgemeiner Relativitätstheorie ist Gravitation zum grundlegenden



Antony Gormley, *CAPACITOR II*, 2002, Stahlstäbe, Eisen, Maße insgesamt 271 x 242 x 229 cm, Courtesy Galerie Xavier Hufkens, Brüssel



Gianlorenzo Bernini, *Die Metamorphose (Verklärung am Tabor)*, Modell, Terracotta, Höhe: 67 cm, Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher

physikalischen Prinzip in der Einheit der kosmischen Raumzeit geworden: Selbst die Vorstellung von Materie selbst wird schließlich in Gravitation überführt. Gravitation ist eine kosmische Grundkategorie geworden, die den maßlosen Ansprüchen religiöser Imaginationen gleicht.

Für die Transformation von Materie in Licht hat das christliche Bildgedächtnis die „Transfiguration“ entwickelt. Aus einem Körper wird Licht. Das Geschehen am Tabor ist nicht bloß eine Erhellung mit einem levitierenden Hauptdarsteller, sondern die Verwandlung von einem Seinszustand in einen anderen. *Gianlorenzo Berninis* Entwurfsmodell der *Verklärung Christi* nimmt eine bedeutende Rolle innerhalb von „HIMMELSCHWER“ ein. Nicht nur weil es gewichtige Gründe<sup>8</sup> gibt, dass dieses Modello – wie Kurt Rossacher<sup>9</sup> mehrfach zu zeigen versucht hat – der Entwurf für das Fenster über der Kathedra Petri im Petersdom gewesen sein dürfte (statt der dort zu sehenden, bekannten Taube auf der bemalten Scheibe), sondern weil es ein hervorragendes Dokument aus dem römischen Hochbarock ist, wie also in der letzten Hochblüte christlicher Imaginationskraft das Thema der Verwandlung von Materie in Licht zu zeigen möglich war: als Figuration. Der Strahlenkranz im Modello, dem das natürliche Licht des jetzigen, von der Taube dominierten Fensters in der Ausführung korrespondiert hätte, geht über in die Figur des Verklärten – oder umgekehrt. In dreibögigem Schwung dargestellt, drückt der verklärte Christus die beiden, vom Ereignis in heftigem Wind veretzten Figuren Moses und Elias förmlich an den Rand.

Der eine, Moses auf der linken Seite, angespannt mit seinem in heftigem Sturmwind durchwehten Mantel, die Gesetzestafel mit der Linken noch haltend und nun beinahe schon handelnd, der andere, Elias, das Ereignis ergriffen aufnehmend und von der Schau überwältigt, sein Körper als Mulde ausgebildet, in der Hand das prophetische Buch. Für beide ist es ihr neues Sinai. Dazwischen schwebt Christus, leicht sich bewegend – auch der Mantel weht ihm leichter als den Propheten. Er strahlt. Er lässt gewähren. Es ist ein Bild der Offenbarung, dargestellt im Moment ohne Bestreitung durch Verhüllung, als pure Positivität, aber an der Schneise des Übergangs der Materialisierung von Licht in Materie.

Auf dieses Bild der Verklärung hin hat Antony Gormley spontan seine im Vorjahr entstandene Arbeit „*Capacitor II*“ vorgeschlagen, eine stehende schwarze Figur mit tausenden Stahlstäben. Diese zeitgenössisch-plastische Formulierung überträgt auf den Körper das Phänomen des „schwarzen Lochs“: Positive wie negative menschliche Energie, Aus- und Einstrahlung zugleich, Transformation von Materie in Energie. Was ist aus dem Licht der Verklärung geworden? Bernini und Gormley, einer Stellprobe unterzogen, zeigen das unmittelbare Aufeinandertreffen zweier künstlerischer Formulierungen, die in ihren Weltbildern Lichtjahre voneinander getrennt sind: Hier die figurale Aufgipfelung einer religiösen Imagination am Höhepunkt des theatralen Christentums, dort die nun schon mehr als 20 Jahre dauernde Selbstvergewisserung des eigenen Subjekts mit der konzentrierten Erfahrung der unendlichen Dunkelheit im eigenen Inneren, die die physikalische Erkenntnis der modernen Physik zur Gravitation bildnerisch evident umsetzt.

In unmittelbare Nähe dieser beiden Werke gesellt sich eine unscheinbare Videoarbeit. Auf einem kleinen LCD-Taschenbildschirm, der über der Augenhöhe des Betrachters montiert ist, ist nicht mehr zu sehen als ein unscharfer brauner Ball. Dieser bleibt immerfort im Zentrum, schwebt im Bildfeld, einem lebenden Organismus oder einer mikroskopischen Aufnahme gleich, während der restliche Bildhintergrund sich immerwährend ändert. Der 1966 geborene, amerikanische Videokünstler *Paul Pfeiffer* hinterlegte der kurzen Filmsequenz im Endlosloop 5000 Fotos eines Basketballspiels. Für die Aufnahme einer Sportveranstaltung mutet der Titel der Arbeit zunächst befremdlich an: „John 3:16“. Möglich: Ein Label. Eventuell eine Stelle in der Bibel: „All so sehr hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen einzigen Sohn hingab, damit jeder, der an ihn glaubt, nicht zu Grunde geht, sondern das ewige Leben hat.“ (Johannesevangelium, Kapitel 3, Vers 16.)

Wie Dean Daderko gezeigt hat, geht es Pfeiffer in dieser Arbeit um „eine Bearbeitung westlich abendländischer Malereiprinzipien“: Zentralisierung des Bildmotivs, Aura-tisierung des Zentrums, dessen Ränder gewollt unscharf sind. Wörtlich spricht Pfeiffer von einer „Transfiguration“, wobei die Grenzen zwischen dem architektonischen, dem

virtuellen und dem physischen Körper zusammenfallen. „The idea of the virtual is something that we think of as a relatively recent one. But drawings or ground plans for classical buildings are already about the projection of a body that is bigger than the human body. The virtual in this sense is very ancient.“ (Paul Pfeiffer im Gespräch mit Dean Daderko). Körper fungieren hier nicht als ausstrahlend auf den Umraum, sondern agieren in gegenseitiger Abhängigkeit und „Attraktivität“.

### *Gravitation als Verletzung*

Ist die Aufgipfelung der Gravitation der Antagonismus von Realität und Virtualität? Ist es die Verwandlung des Körpers in Energie, positiv wie negativ, in Licht, Liebe, schwarzes Loch?

Die Geschichte der Verklärung nimmt nicht nur eine eigentümliche Stellung in der Bibel ein, sie hat einen eigentümlichen Gegenzug im Schmerz – mit ihr beginnt Jesu Leidensweg – und im Schwergewicht der Welt. Raffaels berühmte Verklärung (1520) ist bekanntlich einer Aufteilung von „oben“ und „unten“ gefolgt: Die Verklärung des Leibes steht gegen den Kampf um das auf Erden Heilbare gegenüber: Deshalb ist die „Schwere“ eine weitere wichtige Abteilung in der Ausstellung „HIMMELSCHWER“. Eine andere Form, vom Himmel buchstäblich überfallen zu werden, in der Folge von diesem verletzt zu werden, hat die christliche Bildwelt dem „alter Christus“, dem Heiligen Franziskus, zugeordnet. Die „Stigmatisierung des Heiligen Franziskus“ von *Fra Angelico* aus dem Vatikanischen Museum setzt den inneren Zusammenhang von Lichtausstrahlung und unmittelbarer körperlicher Berührung und daraus resultierender Konsequenz ins Bild. Wie ein Lichtfall stürzt der Himmel um den Seraphen durch die felsige Schlucht auf die Hände und das Gesicht des Heiligen ein. Es sind nicht nur die direkten „Laserstrahlen“, die Franziskus Christus gleichmachen sollen. „Wie das unerreichbar Ferne die Erfahrungsqualität gegenwärtiger Nähe gewinnen kann – eine Fragestellung, die, religionsgeschichtlich betrachtet, im Christentum vermutlich sogar in stärkerem Maße traditionsbildend ist“<sup>10</sup>, wurde in



*Fra Angelico, Die Stigmatisierung des hl. Franziskus, um 1400, Tempera/Holz, 27,5 x 33 cm, Rom, Vatikanische Museen*



*Anish Kapoor, O.T., 2002*

der Folge von Walter Benjamins Definition der Aura eine wichtige Fragestellung für jede zeitgenössische Kunst. Unmittelbar erfahrbar ist dies in den Werken des indisch-englischen Bildhauers *Anish Kapoor*. Die bekannten Einzugstrichter, die Hohlspiegel, die die Welterfahrung des Betrachters auf den Kopf stellen oder eben direkt – je nachdem, ob man sich im Brennpunkt der Hohlspiegel befindet – in die optische Unendlichkeit projizieren, konfrontieren den modernen Betrachter mit dem Unendlichen, dem eigenen oder dem alteritären.

Kapoor's Beitrag zur Ausstellung reagiert auf das Bildthema der Stigmatisierung: Ein noch nie gezeigtes Bild ist in der Nähe der kleinen Fra Angelico-Tafel zu sehen: Ein schäumendes, rinnend-nässendes Wundmal-Bild auf rotem Grund. Werkimmanent – man denkt am ehesten an die frühen Farbberge aus purem Pigment – bringt dieses Bild etwas vollkommen Neues ein. Kapoor dazu wörtlich: „Es ist das Thema, das mich gerade beschäftigt. Wir müssen die Kunst der Gegenwart viel mehr wieder aus der Vergangenheit verstehen“.

Obwohl in der indischen Tradition beheimatet, wird die westlich-christliche Bilderwelt für Kapoor zu einer werkbestimmenden Herausforderung. Ein merkwürdig-berührendes Detail an der Wand der Teeküche in seinem Studio bezeugt dies: Neben den Entwurfs-Computerskizzen für die monumentale „Marsyas-Plastik“ für die Tate-Modern klebt nebenbei eine Farbkopie von Andrea Mantegna's „Abstieg Christi in die Hölle“ (vor einigen Wochen um mehr als 80 Millionen Dollar auf dem Kunstmarkt versteigert).

#### *Gravitation als Balance*

Der „Abstieg Christi in die Hölle“ ist das ostkirchliche Auferstehungsmotiv. Weit entfernt vom triumphalen Aufstieg, welcher im Barock seinen Höhepunkt erreicht hat, zeigt sich der „Sieger über Tod und Hölle“ in den Anastasis-Ikonen. Die Gefährdung des soeben vom Tode Erstandenen und damit die anderen Errettenden ist diesem Bild „ins Gesicht“ geschrieben: Die Anziehungskraft der Man-

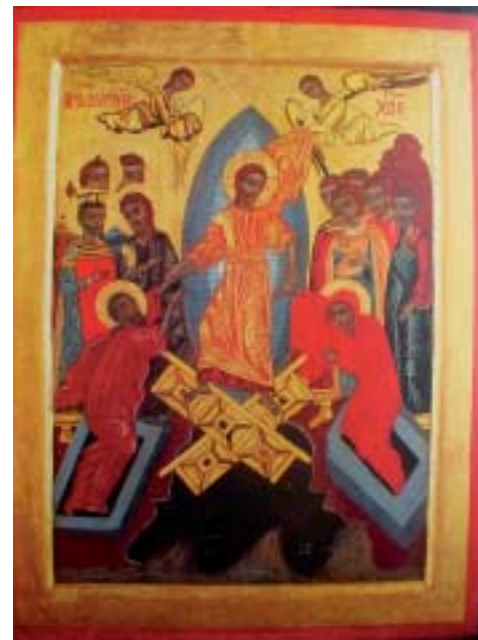
dorla als magnetisches Zentrum hätte vielleicht die Kraft gehabt, „alle an sich zu ziehen“, doch wird dieser Vorteil hier nicht ausgenutzt. Christus balanciert über den Türflügeln der Tore zur Unterwelt, die gekreuzt den Orkus belegen. Der endgültige Sieger über Tod und Hölle wird hier in Form einer prekären Balance gezeigt.

In konzeptioneller Nähe dazu befindet sich eine Voll-eisenplastik von Richard Serra. Der „Spine (For Max Im-dahl)“ ist ein im Grat geknickter und mit seinem ganzen Gewicht an einen Bodenpunkt drückender „Konzentrationsakt“. Visuell erfahrbar wird, wie es bei Balance bei höchst erdenklicher Schwere auf einen Punkt ankommt. In einer analog-prekären Balance, wie die Pforten der Unterwelt die Imagination des Lebens tragen, lehnt diese Eisenplastik unbefestigt im Raum.

### Theoretische Übung

Mit rund 50 solcher Stellproben inszeniert HIMMEL-SCHWER unterschiedlichste Konstellationen von Schwere und Levitation, Rotation und Sturz, Schweben und Balance sowie Aufstieg und Anziehung, die einzelnen Abteilungen der Ausstellung.

Als solche möchte sie in einem kunsthistorischen Parcours zu einem ästhetischen Wohlgefallen verführen. Neben dem Erfahrungs- und Erkenntnisgewinn durch die einzelnen Werke fordern diese Stellproben zu einem interdisziplinären Nachdenken heraus.



*Ikone (slawische Schule), Die Auferstehung Christi, Ende 17. Jh.; Tempera auf Leinen und Holz, mit Blattgold, 24 x 18,2 cm, Inv.-Nr. 40052, Rom, Vatikanische Museen*

HIMMELSCHWER ist mehr als eine Ausstellung: Sie erinnert dabei vor allem die Religion an ihren überlieferten, imaginativen Bilderhaushalt: nicht nur mit ihren vielfach überkommenen Bildern konfrontiert zu werden, sondern über deren poetische Qualität hinaus Imaginationen zu entwickeln, die dem Heute standhalten, sodass sie – um den Kunsthistoriker Max Imdahl zu zitieren, der jede Kunst nicht nur historisch, sondern auf die Gegenwart bezogen hat – zum „Realfall einer Existenzstruktur“<sup>11</sup> werden können.

Mit den Bildern der Gravitation und deren Überwindung aus den letzten 150 Jahren ist die Religion mit ihrem imaginativen Bilderhaushalt besonders aufgerufen, etwa über den theologischen Sinn nachzudenken, den die in der Bildtradition so dominante Überwindung der Schwerkraft – aber auch deren Gegenbewegung – vorgibt. Inwiefern hängt dieses Motiv mit einer theologisch signifikanten Unterscheidung zwischen Oben und Unten zusammen? Worin liegt aber auch das Beharrungsvermögen dieses Schemas nach dem schon mehrfach gefeierten Ende aller Platonismen und nach der endgültigen Entmythologisierung des Himmels als einem Ort in der Höhe? Was geschieht, wenn diese Dominanz der Vertikalen architektonisch in die Horizontale transponiert wird?

Werke der Moderne und der Gegenwart führen meist nicht zum Akt der Relativierung, sondern münden in eine Zuspitzung, insofern sie den Komplex der Gravitation bildtheoretisch und/oder zeitkritisch pointieren. Gegenwärtig ereignet sich im Bereich des Bildnerischen jener Diskurs zur Gravitation, dem sich zu entziehen der Religion nicht erlaubt sein darf: Um ihrer Botschaft der Menschwerdung, des Todes, der Auferstehung und der Erlösung willen.

#### Anmerkungen

- 1 Z.T. bereits 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.
- 2 P. Strasser, Journal der letzten Dinge, (edition suhrkamp 2051), Frankfurt 1998, 151f.
- 3 Vgl. den Beitrag von J. Simmen, „Zerfall der Festigkeiten und Weltensturz“ in diesem Heft.
- 4 G. Boehm, Die Bilderfrage, in: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild? (Bild und Text), München 1995, 325–343, hier: 326.
- 5 A. Stock, Vom Nutzen der Kunst, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 1997/18, Frankfurt/Leipzig 1997, 124–128, 127.
- 6 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.
- 7 Vgl. die Essays von Reinhard Hoeps zu den einzelnen Abteilungen: „LEVITATIO“ (gekürzt in diesem Heft abgedruckt), „SUBLIMATIO“, „ASCENSIO“, „VERTIGO“, in: HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft, Ausst. Kat. Graz 2003, (Bild und Text, Fink-Verlag München 2003).
- 8 Als Zusammenfassung vgl. R. Kuhn, Berninis Modello einer „Verklärung Christi“ im Salzburger Barockmuseum, 135–147.
- 9 Vgl. K. Rossacher, Das fehlende Zielbild des Petersdomes: Berninis Gesamtprojekt zu Cathedra Petri, in: Alte und moderne Kunst, 12, 1967, (95), 2–21; Ders., Taube oder Transfiguration im Zentrum der Glorie des Petersdomes, in: Römische Historische Mitteilungen, 1980 (22), 247–262. – Das Modello wurde erst 1966 am Londoner Kunstmarkt von Kurt Rossacher erworben und war bis dahin unbekannt, es ging somit auch nicht in die klassische Bernini-Forschung ein. Rossachers Recherchen ergaben, dass das Modello 1964 aus dem Hause Chigi-Saraceni in Siena kam, also aus dem Nachfolgeschlecht von Papst Alexander VII (vgl. ebd., 258; 249 Anm 15.).
- 10 Vgl. R. Hoeps, ASCENSIO, in: HIMMELSCHWER, a.a.O.
- 11 Vgl. R. Hoeps, LEVITATIO, im vorigen Artikel.



*Richard Serra, Spine (For Max Imdahl), 1988; ca. 315 x 210 x 40 cm, Walzstahl, 2 Blöcke je 165 x 18 x 53 cm, Courtesy m-Bochum*

## Johannes Rauchenberger

*leitet das Projekt „HIMMELSCHWER. Transformationen der Schwerkraft“ im Programm von „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“, gemeinsam mit den Mitkuratoren Eleonora Louis und Alois Kölbl. Das Buch zur Ausstellung erscheint im Wilhelm-Fink-Verlag München.*