

Christhard-Georg Neubert

**Freundschaft mit den Erkundern von Farbe und Form
20 Jahre Artheon und was dann?**

„Das Unbedingt-Wirkliche liegt allem Wirklichen zugrunde und kennzeichnet die gesamte Welt der Erscheinungen als bedingt, vorläufig, vergänglich und endlich“ Paul Tillich¹

Unruhe und Aufbruch

Die Unruhe war groß. Sie hatte nichts Beängstigendes. Stattdessen Aufbruchsstimmung und entschiedene Gestaltungslust, den Künsten in der Kirche nach schmerzhaft empfundener Abstinenz und gegenseitiger Nichtachtung wieder Raum zu schaffen. Seit Anfang der achtziger Jahre waren in kurzer Zeit Begegnungsorte für Gegenwartskunst und Kirche in Berlin, Hamburg, Köln, Lübeck und Stuttgart entstanden. International beachtete Tagungen des Evangelischen Kirchbautags sorgten ebenso für Aufmerksamkeit wie Ausstellungen des Marburger Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart. Künstler, Galeristen, Philosophen, Theologen, landeskirchliche Kunstbeauftragte, Leiter kirchlicher Bauämter und Ausstellungsmacher fanden sich zu Ideen- und Erfahrungsaustausch zusammen. 1989 wurde eine bundesweite Initiative zur Begegnung von Gegenwartskunst und Kirche ins Leben gerufen, die in die Gründung von Artheon mündete. Als am

26. Februar 1992 in Frankfurt/M. die Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche e.V. aus der Taufe gehoben wurde, beherrschte freudige Gewissheit über das richtige Ziel und seine Erreichbarkeit die Szene. Die vorausgegangenen Zusammenkünfte der Protagonisten, die in den Jahren zuvor mit aller Entschiedenheit für eine Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Kirche geworben hatten, stellten nun das geistige Startkapital zur Verfügung. Stellvertretend für den nicht besonders großen Kreis von Aktivisten denke ich an Paul Gräb, Madeleine Dietz, Andreas Hildmann, Helmut A. Müller, Manfred Richter, Horst Schwebel, Eveline Valtink, Rainer Volp und Ernst Wittekindt, die bei aller Unterschiedlichkeit auf ihre Weise am selben Thema arbeiteten. Jetzt war der Zeitpunkt gekommen, die hier versammelte Leidenschaft zu bündeln und in eine neue Praxis zu transformieren. Die neugegründete Gesellschaft ‚Artheon‘ entwickelte sich in ungewöhnlich kurzer Zeit zu einem Sammelbecken der Freunde und Förderer des Gesprächs zwischen Kunst und Kirche.² Ein Netzwerk wurde ausgespannt zwischen Bodensee und Flensburg, das heute mehr als 180 Mitglieder zählt. Dieses Netzwerk hat sich bewährt.

INHALT

Christhard-Georg Neubert Freundschaft mit den Erkundern von Farbe und Form 20 Jahre Artheon und was dann?	1
Helmut A. Müller Artheon vor Artheon	4
Manfred Richter Von Kunst zu Kult und wieder zurück und wieder zurück 20 Jahre Artheon im Spiegel der Themen von Tagungen und Symposien	11
Andreas Hildmann 20 Jahre Artheon Einige Aspekte	15
Susan Kamel Warum mich ein Evangelium der Kunst nicht glücklich macht. Einige kritische Bemerkungen zum Verhältnis von Kunst und Religion	18
Verena Krieger Ewigkeit und Plötzlichkeit. Zur Polarität der Transzendenz-erfahrung in der modernen Kunst	25
Heiko Hausendorf Glauben als Deutungsressource für den Umgang mit Kunstwerken Sprachwissenschaftliche Beobachtungen am Beispiel von Besucherbüchern	34
Ausstellungen	42
Literatur	43
Kataloge	87
Piter Ortega Junge Szene Kuba: Licht und Widerstand	156
Personen/Nachrichten	157
Veranstaltungen – Termine	158
Impressum	159

Wer heute, zwanzig Jahre später die Szene betrachtet, wird feststellen, dass sich ein deutlich verändertes Bild darbietet. Die zahlreichen, örtlich und regional tätigen Mitglieder von Artheon haben mit ihren Projekten und Initiativen in den Dialogfeldern von Kunst, Kultur und Kirche die Unruhe der ersten Jahre von Artheon in die Gegenwart getragen und an ihren Orten vieles erreicht. Das Netzwerk Artheon bewährte sich im Meinungsaustausch, in der den Raum der Republik überspannenden persönlichen Kenntnis voneinander, in den Themensetzungen seiner Tagungen, seiner Kunstpreise. Der vor zehn Jahren angestoßene Konsultationsprozess ‚Protestantismus und Kultur‘ konnte sich in vielen Bereichen auf die von Artheon entwickelten Positionen und Impulse stützen. Auch die Kulturdenkschrift der EKD ‚Räume der Begegnung‘, 2002 profitierte in vielfacher Hinsicht von der im Netzwerk Artheon geleisteten Arbeit. Eine Beobachtung, die übrigens auch in umgekehrter Richtung gilt. Entsprechendes ist von der überaus verdienstvollen Arbeit des vor fünf Jahren gegründeten Kulturbüros der EKD zu sagen. Seit 2008 arbeitet unter der Leitung des Theologen Philipp Stoellger das Institut für Bildtheorie an der Universität Rostock. Der vom Kulturbüro der EKD im September 2011 in Berlin durchgeführte Kirchen-Kultur-Kongress untersuchte in acht Themenfeldern aktuelle Verhältnisbestimmungen der Kirche zu Kunst und Kultur. Dabei wurde deutlich, dass dem Thema Kunst und Kultur eine neue Aufmerksamkeit innerhalb der Evangelischen Kirche zugewachsen ist, die hoffen lässt. Künstlerinnen und Künstler haben neue, qualifizierte Bündnispartner gewonnen. Auch dies darf als ein Ergebnis vielfältiger Arbeit angesehen werden, an der Artheon kräftig und frühzeitig mitgewirkt hat.

Nüchtern betrachtet sind wir jedoch noch immer weit entfernt davon, mit dem Erreichten auch nur annähernd zufrieden sein zu können. Trotz vieler und erfolgreicher Initiativen hier und da ist die ungeheure Distanz zwischen den Künsten und Insonderheit der bildenden Kunst und der Kirche noch längst nicht über-

wunden. Wieland Schmied hat in einer vielbeachteten Rede davon gesprochen, dass in der Wertehierarchie der Kirchenoberen die Kunst allzu oft zur Disposition gestellt wird und ganz zuletzt kommt.³ Die Kirche traut den Künsten nicht über den Weg; umgekehrt bleiben die Künste skeptisch; sie haben die Enge, Unfreiheit und Selbstgefälligkeit mancher Kirchenoberen nur zu gut kennengelernt. Zwar ist mit deutlich mehr Sachverstand, Einfühlungsvermögen und Neugier im Umgang mit künstlerischen Positionen bei Verantwortungsträgern in Kirche und Theologie zu rechnen. Es hat sich viel getan. Aber noch immer steht ein ‚Zuwernig‘ im Raum; viel Verletzendes im Verhältnis von Künstlern und Kirche ist zu beobachten. Weithin ist noch mit einem Grundverständnis zu rechnen, das Künstlerinnen und Künstlern das Bebildern, Beschriften und Betanzen des kirchlich Vorgegebenen zuschreibt. Keineswegs gilt die Bereitstellung angemessener Honorare für künstlerische Leistungen als selbstverständlich. Auch bei bestem Willen geben die jeweiligen Ressourcen die nötigen finanziellen Mittel oft nicht her. Noch immer meinen manche, man müsse nur mit der ‚richtigen‘ Überzeugung den Malern den Pinsel und den Poeten die Feder führen, dann kämen schon die ‚richtigen‘ Ergebnisse zu Tage. Es bleibt viel zu tun. Artheon wird ganz offenbar auch zukünftig gebraucht.

Wofür steht Artheon in der Zukunft?

- Artheon steht weiterhin für die anhaltende Dringlichkeit des Dialogs von Kunst und Kirche
Artheon setzt auf vielfältige Bundesgenossenschaften zwischen Kirche, Kultur und Künsten. Denn die christliche Religion ist die natürliche Freundin der Künste. Sie ist zugleich die entschiedene Kritikerin einer verbilderten Welt.

Christlicher Glaube und Künste stellen uns in ihren Bildern Gefäße des Geistigen vor Augen und nicht Illustrationen dessen, was wir schon zu wissen meinen. Deshalb geht es auch nicht um Ausstellungen oder das Bebildern von Wänden, sondern um den geistigen Raum und seine Formen.

Christlicher Glaube und Kunst berühren sich in Analogien: Ernst und Schönheit, Geheimnis, „nervöse Neugier“ (Stephan Huber) und bleibend Unverfügbares des Glaubens spiegeln sich in biblischen Texten und Gestalten. Analogien finden sich im verstörenden Ernst eines Bildwerkes, seiner Schönheit, seinen Rätseln, dem bleibend Unverfügbaren der Kunst.

- Artheon sucht das offene Gespräch mit den Künsten und fördert gegenseitige Dialogbereitschaft.
Offenheit für die Künste bewahrt den Glauben vor den Abgründen des Banalen, der Blutarmut korrekter Eindeutigkeiten, vor ästhetischer Ignoranz und Atrophie. Offenheit für die Religion bewahrt die Kunst vor den Abgründen einer in Formprobleme verstrickten Selbstbegegnung.

- Artheon steht für Künste, die nicht ver-harmlosen, sondern die Risse im Raum der Welt offenlegen
‚Um begreifen zu können, was mit uns geschieht, um die Tiefen irrationaler Bewegungsformen wahrnehmen zu können, brauchen wir die Künste, die selbst aus dem Irrationalen schöpfend modellhaft das Ungeformte mit dem Geformten zu einer Gestalt versöhnen, die und wir wissen bis heute nicht wie, das Geistige zur Sprache bringen, uns den Klang einer Welt antönen, die wir nicht haben, die zu erreichen aber der eigentliche Grund unseres Daseins ist. Ich will es abkürzen, die Kirche hat nach meiner Vorstellung allen Grund sich der Künstler wieder zu versichern.⁴

- Artheon steht dafür ein, dass sich die Künste stärker einmischen in die Auslegung biblischer Schriften und Gestaltung von Kirchenräumen. Damit knüpfen die Künste an die starken Traditionslinien ihrer eigenen Geschichte an.
Künstlerinnen und Künstler haben immer schon und bis heute an der Auslegung der Heiligen Schrift mitgewirkt. Daran zeigt sich protestantisches Selbstverständnis, dass die Deutung der Schrift keineswegs Sache der Theologen allein ist. Artheon wird dazu beitragen, dass die besten künstlerischen Zeugnisse der Gegenwart auch wieder vermehrt in

unseren Kirchen zu finden sind. Unsere Gegenwart ist voll von ‚Christuszeichen‘. Den Einen fällt das auf, anderen nicht. Wenn die Kunst anderen Erkenntnisweisen etwas voraus hat, dann vielleicht dies: sie sieht eben diese Zeichen. Sie werden Künstlerinnen und Künstlern zum Anlass für ein Kunstwerk.

• Artheon steht weder für konfessionelle Engführungen noch für bestimmte Richtungen in der Kunst. Artheon steht für künstlerische Positionen, die die klaren Einteilungen der Welt, des Dürfens und des Nichtdürfens, des Machbaren und des Nichtmachbaren kritisieren. Offenheit und Neugier mit allen Konsequenzen statt Verkrampfung, Verbissenheit und Erstarrung gehören zu den wesentlichen Voraussetzungen produktiver

Gespräche zwischen Kunst und Kirche. Im Ergebnis solcher Gespräche ist Raum für Künste, die das Sehen selbst initiieren und damit den Glauben in eine neue Perspektive stellen, im Sichtbaren wie im Unsichtbaren.

• Artheon steht für die Verführung zur Befassung mit den verschiedenen Formen der Gegenwartskunst. Freunde des Artheon-Netzwerkes sind unterwegs in den Galerien, Ateliers und Kunstmuseen ihrer Städte und Gemeinden. Man trifft sie in Köln, Frankfurt, Basel, Berlin, Venedig, und wo immer mit den Mitteln der Kunst und der Religion die Instrumente unserer Wahrnehmung geschärft werden. Sie loten die Energien aus, spüren den bildnerischen Kräften nach und machen sie im Dialog mitein-

ander neu erfahrbar. Sie befreunden sich mit den Künstlerinnen und Künstlern, den Theologen in ihrer Nähe und untereinander. Sie pflegen den regelmäßigen Gedankenaustausch und die theoretische Reflexion in Workshops und Tagungen. Auf diese Weise werden sie zu verlässlichen Scouts im Dschungel von Kunst und Kultur der Gegenwart.

¹ ‚Die Kunst und das Unbedingt-Wirkliche‘. Vortrag von Paul Tillich im Museum of Modern Art, New York, 1959. in Paul Tillich, Ges. Werke, Band IX, Die religiöse Substanz der Kultur, Evangelisches Verlagswerk Stuttgart, 1968

² Siehe dazu die Artikel von Helmut A. Müller (S. 4 ff), Andreas Hildmann (S. 15 ff.) und Manfred Richter (S. 11 ff.) in dieser Ausgabe

³ Wieland Schmid, Eine Bitte des Präsidenten. Vortrag beim ersten Empfang des Bayrischen Landesbischofs für Kunstschaffende, München, 2001 in: ‚Annäherungen‘ 12. Jg. Heft 1, München 2002, S.455

⁴ Eugen Blume in seiner Rede zum Ökumenischen Aschermittwoch der Künste in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 2006



Dietrich Klinge, Gordian II, 2006, Bronze, 200 x 116 x 103 cm. Gordian IV, 2007, Bronze, 223 x 100 x 95 cm. Wonne BI, 2006, Bronze, 2006 x 160 x 140 cm. Metamorph-Seraph-Katalyt, 2010, Bronze, 102 x 170 x 2000 cm.

Artheon vor Artheon

Initiativen, Projekte und Ausstellungen der 1980er-Jahre auf dem Weg zu einer neuen Begegnung von Gegenwartskunst und Kirche

1. In den ersten 1980er-Jahren standen die Türen für eine neue Begegnung von Religion, Kunst und Kultur weit offen. Als Türöffner hatten sich die nach dem Zweiten Weltkrieg von Monsignore Otto Mauer in Wien ins Leben gerufene Galerie Nächst St. Stephan und das etwas später ab 1961 von Pfarrer Paul Gräß im Südbadischen entwickelte Öflinger Modell einer langfristigen und sich gegenseitig befruchtenden Begegnung von Kirche, Kunst und Diakonie bewährt¹. In der Spur von Gräß und Mauer war ein weitgehend vorurteilsfreier Dialog von Kunst und Kirche möglich geworden. Er wurde, wo er auf der Höhe der Zeit war, plural angelegt, von eigenständig denkenden und handelnden Persönlichkeiten verantwortet und in Absehung von institutionellen Eigeninteressen geführt. So hat etwa Karl Josef Maßen hochrangige Kunstwerke auf Dauer in die Pax-Christi-Kirche Krefeld geholt. Ich selber habe als Pfarrer der Stiftskirchengemeinde Backnang ab September 1978 regelmäßig zu Kunstausstellungen ins Gemeindehaus am Heininger Weg eingeladen und dort unter anderem HAP Grieshaber ausgestellt. Friedhelm Mennekes, ab 1979 Pfarrer in der Frankfurter Vorortgemeinde Sankt Markus Nied, hat wenig später Analoges probiert². Weitere örtliche, regionale und bundesweit ausstrahlende Projekte wie die von Hartmut Winde in der Gnaden-Kirche in Hamburg und das von Arend Oetker geförderte Lübecker Projekt ‚Kunst pro Sankt Petri‘³ kamen ab den frühen und mittleren 1980er-Jahren hinzu. Alle Akteure waren sich in der Hoffnung einig, dass die „zer-rissenen Fäden von Kunst und Kirche wieder“ aneinander gebunden „und die neu geknüpften Verbindungen zwischen Kunst und Kirche sich mehr und mehr verstärken“⁴ können.

2. Deshalb erstaunt es im Abstand von über 30 Jahren, wie entschieden sich

Wieland Schmied noch 1980⁵ von einem fehlgeleiteten Autonomie- und Kunstbegriff der Moderne abgrenzen muss, ehe er die ihn eigentlich interessierende Frage des Verhältnisses von künstlerischer Moderne und Religion thematisieren kann. „Im 19. Jahrhundert ist die Kunst so etwas wie die Ersatzreligion der Gebildeten geworden, und der Geniekult feiert den Künstler wie einen Schöpfer von eigenen Gnaden. War einstmals nur sein Auge, seine Empfindungsfähigkeit, seine gestalterische Kraft und seine handwerkliche Schulung gefragt, so wird jetzt von ihm verlangt, durch seine Arbeit und in seinen Werken erst den Sinn zu stiften, von dem er kündigt. Das autonome Kunstwerk muss aus sich heraus den Sinnzusammenhang entwerfen, der dem fragenden Menschen Orientierung gibt. Die Autonomie des Kunstwerks, eine der ‚Prämissen‘ der modernen Kunst, darf nicht als bloßer Ästhetizismus oder ‚l’art pour l’art‘ missverstanden werden, wie das eine zeitlang geschehen ist. So wurde von orthodoxen Ästheten wie ... Clement Greenberg ein Begriff der Moderne vertreten, der darauf hinauslief, dass die moderne Malerei angeblich nur noch ihre eigenen Mittel – Farbe, Formen, Umriss – reflektierte und sonst gar nichts. Da ist der große Gedanke der sich autonom setzenden Kunst wahrhaft zur Karikatur verkommen“⁶. Erst mit dieser Abgrenzung wird für Schmied die Frage möglich, wie weit die verschiedenen „Avantgarden der Moderne in diesem säkularisierten Jahrhundert noch von einer Spiritualität getragen“ sind, „die im Religiösen, im Numinosen wurzelt“⁷. In der weiteren Argumentation kommt er auf die Überzeugung von Monsignore Otto Mauer zu sprechen, dass das „Christentum doch etwas Kreatives sein“ muss und dass deshalb die Frage erlaubt sein sollte, ob es nicht doch Verbindungen von Christentum und Avantgarde und von Kunst und Transzendenz im 20. Jahrhundert gibt. Damit ist Wieland Schmieds spektakuläres Ausstellungsprojekt ‚Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts‘ im Schloss Charlottenburg für den 86. Deutschen Katholikentag 1980 in Berlin skizziert.

Der Gedankenstrich im Titel der Ausstellung zielt für Schmied gleichwohl „weder auf eine simple Gleichsetzung noch bezeichnet er einen unvereinbaren Gegensatz“⁸. Er markiert vielmehr ein Spannungsfeld und lässt offen, ob er eher als „ein Binde- oder ein Trennungsstrich“⁹ gelesen werden muss.

3. Diese Offenheit hat den Leiter der Evangelischen Tagungsstätte Löwenstein Helmut Mayer 1981 nicht davon abgehalten, eine Wanderausstellung zum Thema Abendmahl auf den Weg zu bringen. Dazu hat er sich der Hilfe des Marburger Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart versichert und unter anderen Richard Hüttel und mich zur Mitarbeit eingeladen.¹⁰ Das Löwensteiner Vorhaben gab den entscheidenden Anstoß für das von Horst Schwebel und Heinz-Ulrich Schmidt für die Alte Brüderkirche in Kassel entwickelte Ausstellungsprojekt ‚Abendmahl. Zeitgenössische Abendmahlsdarstellungen‘¹¹. Die Ausstellung wurde parallel zur documenta 7 gezeigt. Zu ihren auffälligsten Arbeiten zählt Harald Duwes großformatige Malerei ‚Abendmahl‘ von 1978 und Klaus Staecks installatives Objekt ‚Abendmahl‘ von 1982. Duwe zeigt ein Gruppenbild von sich und seinen Freunden hinter einem Tisch, „auf dem neben Brot und Wein auch Herz und Kopf, Hände und Füße Christi dargereicht werden“¹². Klaus Staeck stellt einen einfachen Holztisch vor einer Fotoleinwand auf, auf der ein völlig überladenes Buffet und etwa zwölf festlich gekleidete Herren abgebildet sind, die sich bedienen. Auf dem Tisch stehen zwölf Teller und zwölf Tischkarten mit handgeschriebenen Namen wie Indien, Bangladesch und Obervolta. Auf den Tellern liegen Steine statt Brot. Staecks Abendmahl gehört heute zu den originalen Arbeiten, die in Pax-Christi Krefeld auf Dauer untergekommen sind. Staecks, Duwes und die anderen Abendmahlsdarstellungen von Kassel wurden für die Wanderausstellung auf Großfotos dokumentiert und vor großem Publikum unter anderem in Backnang und Löwenstein gezeigt. Im Gemeindehaus am Heininger Weg Backnang kamen Schülerarbeiten eines Leistungskurses Kunst der gym-

nasialen Oberstufe zum Thema hinzu. Aus der Zusammenarbeit sind bleibende Verbindungen entstanden. Unter anderem deshalb denke ich auch noch heute sehr gerne an dieses Ausstellungsprojekt zurück.

Wenn man im Abstand Horst Schwebels Einführung in die Kasseler Abendmahlsausstellung liest, kann man sich dagegen nicht des Eindrucks erwehren, dass er sich sichtlich unwohl gefühlt hat. Schwebel fragt einleitend, ob eine Ausstellung zum Thema Abendmahl parallel zur documenta nicht vermessen und die verantwortlichen Ausstellungsmacher nicht als rückständig erscheinen müssen. Dann kommt er ähnlich wie Wieland Schmied auf das Verhältnis von Kirche und Gegenwartskunst zu sprechen. Aber er stellt nicht die Offenheit des Verhältnisses, sondern die im Kunstkontext üblich gewordene „Minderbewertung religiöser Kunst“ und die geschichtlich gewachsenen Fronten heraus. „Am Auseinandergehen von Kirche und Kunst haben beide gleichermaßen Anteil. Auf Seiten der Kirche führten Bilderstürme dazu, dass die Kunst sich außerhalb der Kirchenmauern mit anderen Themen ... verwirklichte. Die Emanzipationsschübe innerhalb der Kunstentwicklung wiederum enthoben die christlich-abendländische Bildwelt ihrer Kraft“¹³. Im Ergebnis bleiben die festen Fronten zwischen Kunst und Kirche bestehen. „Haben wir es mit Kunst unter dem Anspruch von Autonomie zu tun, wird sie sich an christliche Einstellungs- und Vorstellungswelten nicht binden wollen. Geht es hingegen um die Veranschaulichung christlicher Bewusstseinsgehalte, so hat dieser Vorgang nichts mit einer Kunst zu tun, deren Ziel Autonomie ist. Das erklärt die Schwierigkeit, der eine Ausstellung zum Thema ‚Abendmahl‘ ausgesetzt ist“¹⁴.

Fünf Jahre später und nach weiteren vom Marburger Institut verantworteten Ausstellungen zu Themen wie ‚Ecce homo – seht der Mensch‘ und ‚Die andere Eva‘ hat sich Schwebels Unwohlsein gelegt. Themenausstellungen sind für ihn jetzt „eine der wenigen Chancen, sich gegenüber den Ausstellungsgiganten zu behaupten. Gelingt es überdies, ein an-

spruchsvolles Begleitprogramm mit Führungen, Vorträgen, Diskussionen oder gar eine Werkstatt anzubieten, so hat man das Machbare erreicht“¹⁵. Das 1982 für Schwebel noch nicht gelöste Spannungsverhältnis zwischen autonomer Kunst und theonom gebundener Kirche löst sich für ihn in den späten 1980er-Jahren im Lessingschen Sinn auf, wenn „beide Instanzen, die Kunst ebenso wie die Kirche, auf einen eigenen, den anderen ausschließenden Wahrheitsanspruch“ auf Zeit verzichten. „Die Offenheit eines solchen Forums verlangt für die Dauer der Ausstellung den Verzicht auf den eigenen Absolutheitsanspruch. In einem temporär beschränkten Rahmen lassen beide Seiten die Position des anderen zu, insoweit man den eigenen Anspruch hintanstellt, um sich auf den anderen rückhaltlos einzulassen... In der Fremde hat mancher sein eigenes Zuhause begriffen, und andere sind überall fremd“¹⁶.

4. Es mag sein, dass Schwebels Offenheit für eine Lessingsche Lösung auf Zeit über den Umweg der Betrachterästhetik möglich geworden ist. Schlüssig beweisen lässt sich das allerdings nicht. Aber seine 1984 dokumentierte Auseinandersetzung mit der 1983 im Lutherjahr von Werner Hofmann vorgetragenen These, dass die künstlerische Moderne aus dem Geist der Religion, genauer aus dem Geist der Reformation geboren sei¹⁷, könnte für die Annahme sprechen. Schwebel hat in seinem Aufsatz Hofmanns monokausaler Herleitung der Moderne ebenso entschieden widersprochen wie seiner zentralen These, dass sich die moderne Freisetzung der Bilder aus ihrer Qualifizierung als „adiaphora“ durch Martin Luther ergibt: „Die Bilder sind weder das eine noch das andere, sie sind weder gut noch böse, man kann sie haben oder auch nicht“¹⁸. „An diesem Punkt klappt zwischen dem Luther, der auf der Wartburg gegen den Satan das Tintenfass warf, und dem Hofmannschen Luther ein unüberbrückbarer Gegensatz. Der Grund liegt darin, dass Hofmann den theologischen Begriff ‚Adiaphoron‘ falsch interpretiert. Qua Substanz sind die Bilder nach Luther ‚adiaphoron‘ = ‚weder gut noch böse‘. In ihrer Funktion lassen sie sich aber sehr wohl unterschei-

den, ob sie nämlich in den Dienst des Glaubens oder in den Dienst des Unglaubens treten. Eine mögliche Freisetzung wird von Luther – im Unterschied zu Zwingli und Calvin – nicht eigens reflektiert. Sucht man für die künstlerische Moderne aus dem Umfeld der Reformation Ahnen, so wären es eher Zwingli, Erasmus und Calvin, während Luther, der Urheber des Bruchs, speziell an diesem Punkt in der mittelalterlichen Lehre bleibt bzw. sie biblisch reinigt“¹⁹. Aber die von Hofmann bei den Reformatoren stark gemachte Befragung der Bilder von außerkünstlerischen Positionen her kritisiert Schwebel nicht. Aus dieser Befragung der Bilder ist für Hofmann die für die kommenden Jahrhunderte zentral gewordene Betrachterästhetik herausgewachsen. „Die Bildbefragung“, die Luther, „Erasmus, Zwingli und Calvin vornahmen, stellt das Kunstwerk in den Raum der Fragwürdigkeit, der Frag-Würdigkeit, den es seitdem nicht verlassen hat. Wenn es ein Merkmal gibt, welches die Kunstgeschichte der letzten fünf Jahrhunderte auf einen Nenner bringt, dann ist es diese Fragwürdigkeit. Sie beruht auf dem Bilderstreit des 16. Jahrhunderts... Was ein Bild ist, was es aussagt, was es bedeutet, entscheidet sich im Betrachter. Das Kunstwerk wird zu einem Angebot, das sich im Rezipienten vollendet, wenn nicht überhaupt erst konstituiert: eine Konsequenz, die insofern nominalistisch zu nennen ist, als sie dem einzelnen Werk, seinem Hersteller und seinen Rezipienten mehr Gewicht gibt als dem Begriffsphantom ‚Kunst‘... Die Bildwirkung ist in unser Ermessen und in unsere subjektive Disposition gestellt. Hier gilt die Freiheit eines Christenmenschen vor jeglicher Autorität. Wir sehen nicht, was man uns lehrt, sondern was wir sehen können und wollen, wozu uns die innere Gestimmtheit befähigt“²⁰.

In der Konsequenz relativiert sich der bei Ausstellungen in kirchlichen Kontexten in unterschiedlichsten Varianten gebetsmühlenartig unterstellte Vorwurf der Fremdbestimmung und der Verletzung der Autonomie der Kunst ebenso wie der im Kontext der Kunstentwicklung immer höher gehandelte Mythos der Autonomie. Kunst und Kirche sind zu keiner Zeit

ganz frei und niemals ganz fremdbestimmt. Sie sind immer frei und fremdbestimmt zugleich. Und die Betrachter sehen, was sie sehen.

5. Die für den 18. Evangelischen Kirchbautag 1983 in Nürnberg konzipierte Ausstellung ‚Imago – Das künstlerische Credo‘ hat das Miteinander von Freiheit und Bindung in Kirche und Gegenwartskunst erstmals im Rahmen einer Kirchbautagung auf die Probe gestellt. Aus der in Nürnberg gewählten Versuchsanordnung ist ein Stresstest für das Verhältnis von Kirche und Gegenwartskunst geworden. Laut Ulrich Arnold²¹, der zusammen mit Eberhard Roters, Johannes Schreiter und Rainer Volp für die Ausstellung verantwortlich gezeichnet hat, sollte in den Kirchen St. Sebald, St. Lorenz und St. Egidien keine kirchlich akzeptierte Gebrauchskunst gezeigt werden, sondern Kunst, die eine Herausforderung für die Kirche darstellt. In der Sicht der für die Ausstellung Verantwortlichen liegt das „zentrale Problem der religiösen Kunst dieses Jahrhunderts“ in der Spaltung in eine „kirchlich akzeptierte“ Gebrauchskunst und eine „von der Kirche im Wesentlichen ausgeschlossene freie Kunst“²². Die freie Kunst, die „Kunst, die ‚wehtut‘, das ist diejenige, die mit imaginativer Willenskraft und auch mit Schmerzen dem Geist unserer Zeit abgerungen... und deshalb wahrhaftig ist“²³ sei im kirchlichen Raum im 20. Jahrhundert im Wesentlichen nicht untergekommen. Die einseitige Bevorzugung von Gebrauchskunst habe dazu geführt, „dass die großen Künstler dieses Jahrhunderts wie Beckmann, Schmidt-Rottluff, Barlach, Nolte, Pankok oder Rohlf in unseren Kirchen heute nicht vertreten sind“²⁴. Arnold empfiehlt in Abstimmung mit seinen Mitstreitern, die Auseinandersetzung mit dem Rat von Experten, eigene Kennerschaft und wie Schwebel Toleranz. „Nur durch Toleranz, geistige Aufgeschlossenheit und Lernbereitschaft kann der Dialog zwischen Kunst und Kirche wieder intensiviert werden“²⁵.

Eberhard Roters wird deutlicher, wenn er die Aufgabe der Ausstellung analog zu Wieland Schmied mit folgenden Fragen skizziert: „Kunst und Kirche, lassen

sich diese beiden von Geist getragenen Institutionen unserer Menschenwelt heute noch auf einen Nenner bringen? Sind sie überhaupt noch vom Geist getragen, vom Geist ihrer Herkunft, vom Geist, auf den sie sich berufen? Wie verhält es sich im Gleichnis Kunst und Kirche mit dem ‚und‘? Ist die Verbindung, die damit behauptet wird, wirklich noch vorhanden?“²⁶ Roters nimmt wenige Zeilen später das Ergebnis der Nürnberger Versuchsanordnung in der Beschreibung der Grundannahme der Ausstellung vorweg. Die Fragestellung und das später festgehaltene Ergebnis werden zum Zirkelschluss. „Es ist heute notwendig, ohne Selbstmitleid und ohne Selbstgerechtigkeit der Betroffenen eine dreifache Entfremdung zu konstatieren: Die christliche Kirche hat sich weitgehend von ihrer Gemeinde entfremdet... Die bildende Kunst hat sich weitgehend von der Allgemeinheit entfremdet. Kunst und Kirche haben sich voneinander entfremdet. In dieser Dreierkonstellation ist ein ursächlicher Zusammenhang ex negativo zu erkennen. Der Kirche sind die Bilder abhandengekommen“. Die von Roters nach den Dokumenten im Vorlauf zur Ausstellung abschließend ausgesprochene Hoffnung, dass es heute „möglich sein könnte, den Vorgang umzukehren und aus der Entfremdung allmählich zu einer Wiederannäherung und zur neuen Gemeinsamkeit zu kommen“²⁷, erweist sich nach der Ausstellung als Augenrost für Bildergläubige. Zumindest für ihn und Rainer Volp hat die Nürnberger Hoffnung getrogen, wenn letzterer ein Jahr später in der Einleitung der Dokumentation des 18. Kirchbautags schreibt: „So muss uns die Tatsache alarmieren, dass Kirchen und Avantgarde sich heute weitgehend auseinandergelebt haben“²⁸. Im Klartext: Die Kirche hat in den Augen von Rainer Volp den Nürnberger Stresstest nicht bestanden. Aber die zirkuläre Anlage, die Einmaligkeit und die auch für ‚Imago – Das künstlerische Credo‘ geltende Betrachterästhetik lassen an der unterstellten Allgemeingültigkeit der Roters-Volpschen Grundannahmen und Folgerungen zweifeln. Wie die Gegner und Befürworter von Stuttgart 21 so sind auch die Akteure im Feld Kunst und Kirche in ihren Deutungen von Grundannah-

men und von Ergebnissen von Stresstests frei.

6. Friedhelm Mennekes, weitere Akteure und ich haben von dieser Freiheit im Feld Kunst und Kirche ab den mittleren 1980er-Jahren reichlich Gebrauch gemacht. Mennekes hat seine in St. Markus-Nied begonnene Ausstellungsarbeit 1985 in der Kunststation am Frankfurter Hauptbahnhof fortgesetzt und ab 1987 die Kunststation St. Peter in Köln aufgebaut²⁹. Ich selber konnte ab 1985 in Verbindung mit Friedrich-Wilhelm Kiel, dem Initiator der Triennale Fellbach Kleinplastik am Gespräch zwischen Kunst und Kirche Interessierte zu Begegnungstreffen im Städtischen Mörrikekeller Fellbach und zu Tagungen auf dem Landgut Burg/Beutelsbach einladen. Aus diesen Begegnungen sind zwölf Anregungen³⁰ für die Begegnung von Kirche und Kunst für den Raum der Evangelischen Landeskirche in Württemberg herausgewachsen, von denen unter anderem die Ausweitung der Stelle des Kunstsachverständigen der Landeskirche von 20 auf 100 Prozent, die Aufnahme des Themas Kunst und Kirche in die Pfarrfortbildung und die Reorganisation des Vereins für Christliche Kunst realisiert worden sind. Von Backnang habe ich mich mit der zusammen mit Gerhard Iber verantworteten und in Verbindung mit Paul Gräb und anderen organisierten Themenausstellung „Schöpfung zwischen Untergang und neuer Welt“ verabschiedet, die an zwölf Orten in Baden und Württemberg gezeigt und von den Medien breit rezipiert worden ist.

Im Hospitalhof und in der Hospitalkirche Stuttgart konnten in der Eröffnungsausstellung im Herbst 1987 ‚Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch (Hölderlin)‘ Arbeiten unter anderem von Eva Aeppli, Peter Angermann, Franz Egenschwiler, Blala W. Hallmann, Milan Kuņ, Heinz-Josef Mess, Lambert-Maria Wintersberger und François Viscontini gezeigt werden. Ausstellungsführungen, Künstlergespräche, Atelierbesuche und Vortragsreihen wie die Reihen „Wer bestimmt, was Kunst ist?“ (1987) und „Sinnstifter Kultur?“ (1989/90) mit Referenten wie dem Kulturwissenschaft-

ler Hermann Glaser, den Philosophen Wolfgang Welsch und Vilém Flusser, den Politologen Wolf-Dieter Narr und Claus Leggewie, dem Sozioökonom Lucius Burkhardt und den Theologen Hans-Eckehardt Bahr, Kurt Lüthi und Gerhard Marcel Martin kamen hinzu. 1989 wird mein Gottesdienstentwurf mit einer Bildpredigt zu Michael Grosserts Malerei ‚Menschen‘ von 1984 in der von Heinz-Ulrich Schmidt und Horst Schwebel herausgegebenen Publikation ‚Mit Bildern predigen‘ veröffentlicht. 1991 finden ausgewählte Vorträge aus der Hospitalhofreihe ‚Sinnstifter Kultur?‘ Eingang in den gemeinsam mit Rainer Bürgel und Rainer Volp herausgegebenen Band ‚Kirche im Abseits? Zum Verhältnis von Religion und Kultur‘, in den auch die Vorträge des 20. Evangelischen Kirchbautags 1989 in Wolfenbüttel eingeflossen sind.

7. Deshalb konnte ich die von Werner Knaupp bei der Verleihung des Kunstpreises der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern im Jahr 1983 vorgebrachte und vielfach wiederholte Kritik an dem Unverhältnis zwischen Kirche und Kunst zwar gut hören, aber in der angestimmten Tonlage nicht teilen. Ich hatte andere Erfahrungen als Knaupp gemacht. Seine Schlüsse waren mir zumindest in Teilen fremd. Der durch seinen „Kopflosten Christus“ und seine ‚Adamah‘-Serie von Bildern vom Vergehen und Verwehen des menschlichen Körpers im Erdreich auch in kirchlichen Kreisen bekannt gewordene Nürnberger Bildhauer und Zeichner³¹ hatte davon gesprochen, dass es für ihn nach seinen bisherigen Erfahrungen mit der Institution Kirche einfacher gewesen wäre, den Preis abzulehnen. Aber er habe den Preis der Landeskirche angenommen, weil er sie beim Wort nehmen wollte. Und dann hat er unter anderem von der Steppacher Kirche berichtet, in der der Architekt nicht bereit war, die im Weg hängenden Lämpchen zu verlegen. „Also sind meine Bilder jetzt im Gemeindehaus“³². In der Rother Stadtkirche habe ein Architekt den Innenraum so mit dekorativen Holzelementen restauriert, „dass fast überhaupt kein Platz mehr für Bilder vorhanden ist. Für die Dachauer Versöhnungs-

kirche, heißt es, ist mein Kreuzweg zu brutal. Zu diesem Urteil brauchte die Landeskirche immerhin drei Jahre“³³. Ausstellungsmöglichkeiten habe er viele gehabt. „Das ging so weit, dass ein Nürnberger Pfarrer wiederholte Male zwei Tage vor Karfreitag bei ihm anrief, ob er nicht noch schnell die ‚Kopfloste Kreuzigung‘ ausleihen könne. Nein, so einfach ist das nicht; zumal meine Bilder und speziell die Kreuzigung das ganze Jahr über ihre Gültigkeit haben“³⁴. Gleichwohl sei er der Kirche gegenüber nicht mehr zornig. „Traurig, – ja das trifft eher zu. Aber ich bin nicht ohne Hoffnung, daß endlich einmal ein Kompetenter den vielen visuellen Analphabeten in der Kirche die Augen öffnet. Daß endlich einmal ein Spitzenmann der Kirche den Mut aufbringt, das gewaltige Potential an künstlerischer Aussagekraft in die Kirchen hereinzuholen und die Kunst nicht wie totes Kapital eben auf der Straße liegen läßt. Ich bin davon überzeugt: Sie können mit Engelszungen predigen, aber auf die Dauer – ist das Bild stärker“³⁵.

8. Als ich 1987 auf der documenta 8³⁶ Werner Knaupp, Rainer Volp und Horst Schwebel begegnet bin, ist Knaupp erneut in seine von seiner Dankrede her bekannte Anklagehaltung verfallen. Ich habe Knaupp auch in Kassel zugehört, aber für mich und alle Beteiligten vernehmbar festgestellt, dass es nach meiner Wahrnehmung in der Kirche an vielen Stellen offene Türen auch für avancierte Gegenwartskunst gibt. Und dann fügte ich in etwa folgenden weiteren Satz hinzu: „Ich bin auch bereit, die an einem neuen Verhältnis von Gegenwartskunst und Kirche Interessierten an einen Tisch zu bringen und damit zu belegen, dass die Türen tatsächlich offen stehen“. Mit diesem Satz war die bundesweite Initiative für eine neue Begegnung von Kirche und Gegenwartskunst im Kern auf dem Weg. Horst Schwebel und Rainer Volp haben das Werden und den Fortgang dieser Initiative konstruktiv begleitet und mich bei der Organisation der angekündigten Begegnung im Rahmen ihrer Möglichkeiten aktiv unterstützt. So stimmt Rainer Volp in seinem Brief vom 9. Dezember 1988 an mich zwar erneut in die Nürnberger Tonlage ein und führt

unter anderem aus, dass zunehmend viele mit großer Sorge beobachten, „dass sich unsere Evangelische Kirche mehr und mehr aus den Herausforderungen unserer gegenwärtigen Kultur verabschiedet, insbesondere was die Probleme der bildenden Kunst (übrigens auch des Theaters) betrifft. Die Ursachen sind häufig erörtert worden und liegen auf der Hand... Die Sprachlosigkeit unserer Kirche rührt wesentlich daher, daß eine Auseinandersetzung und ein Eingehen in die Fragen der modernen Literatur und Kunst kaum mehr stattfindet. Es gibt Einzelne, die darum kämpfen. Aber auf's Ganze gesehen hat sich unsere Kirche in die Defensive drängen lassen... Bis heute ist kaum aufgearbeitet, dass... bestenfalls die Expressionisten nach dem Krieg hier und da Eingang fanden, jedoch die aktuelle Kunst, die gegenwärtig starke religiöse Dimensionen aufweist, kaum zur Kenntnis genommen wird“. Aber dann wechselt er den Ton und erklärt die von mir vorgeschlagene Begegnung für überfällig: „Der Aufruf, sich jenseits der bestehenden Institutionen einmal zusammen zu finden und sich auszutauschen über Erfahrungen, Offensiven und vielleicht auch kirchenpolitische Fragen in dieser Sache ist überfällig“³⁷. Abschließend regt Volp an, ich möge doch in einem persönlich abgefassten Brief mögliche Freunde der modernen Kunst an einem Tag im März oder April 1989 in das Forum der Universität Mainz Eingang 4 einladen. Meiner Einladung zu einem Informations- und Erfahrungsaustausch zu Fragen einer neuen Begegnung von Kirche und Gegenwartskunst am Montag, 10. April 1989 im Forum der Universität Mainz sind dann über 25 Künstler, Ausstellungsmacher, Architekten, Erwachsenenbildner, Kunstpsychologen, Theologen und Pfarrer gefolgt. In dieser und weiteren Begegnungen haben sich in etwa die mir von Fellbach und dem Landgut Burg her bekannten Vorschläge, Anregungen und Forderungen von Künstlern an die Kirche bestätigt. Der Künstler, Theologe und spätere Professor für „Theorie und Praxis der visuellen Kommunikation“ an der Universität Kassel, Thomas Lehnerer, hat bei der Begegnung am 2. Oktober 1990 in der Gethsemane-Kirche in Frankfurt unterstrichen, dass

wegweisende Aktivitäten auf der Gesamtebene der Kirche, von denen „eine wirkliche Wende ausgehen“ soll, „eigenständig geistig“ agieren müssen³⁸.

Deshalb sollte nach seinem Urteil auf EKD-Ebene neben einem Gremium von Fachleuten unter anderem ein zentraler Etat, eine zentrale Galerie, die Möglichkeit von exemplarischen Ankäufen, die Verstärkung der publizistischen Tätigkeit im Zwischenfeld von Kunst und Kirche, die Verstärkung der Grundlagendiskussion und die Schaffung eines Kunstpreises in Höhe von etwa 50 000 DM angeregt und durchgesetzt werden, zu denen weitere 50 000 DM für eine Jury, Werbung, einen Katalog und Organisatorisches kommen müssten³⁹.

Im Austausch mit dem Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart wurde erkennbar, dass das Institut gegebenenfalls als Drehscheibe für einschlägige Informationen fungieren und bei Ausstellungsprojekten beratend und unterstützend tätig werden könnte. Als die zwischenzeitlich sich als „Initiative“ und „Lobby“ für eine verstärkte Begegnung verstehende Runde beim Treffen am 16. April 1991 in der Gethsemane-Kirche in Frankfurt beschließt, bei der nächsten Sitzung eine ‚Gesellschaft‘ zur Förderung der Begegnung von Kirche und qualifizierter Gegenwartskunst zu gründen⁴⁰, wird der Geschäftsführer des Evangelischen Kirchbautags Rainer Bürgel gebeten, „bis zum Sommer Alternativen für eine mögliche Rechtsform zu erarbeiten“⁴¹.

9. Zu dieser Ausarbeitung ist es ebenso wenig gekommen wie zu dem von Marburg zugesagten Austausch unter anderem zu Ausstellungsprojekten. Schon am 14. Mai 1990 berichtet Claudia Breinl vom Marburger Institut, dass sie „bis dato bis auf wenige Ausnahmen keine Informationen über Ausstellungsverhaben oder laufende Ausstellungen bekommen hat und dass die Unterstützung des Instituts praktisch nicht angefordert worden ist“⁴². Rainer Volp informiert mit Schreiben vom 23. Oktober 1991 darüber, dass Rainer Bürgel aufgrund der Belastung durch die Wiedervereinigung nicht zu den Entwürfen gekommen ist.

Deshalb schlägt er eine analog der Bauamtsleiter- und Baureferenten-Konferenz der EKD konstruierte Kunstreferenten- und Kunstbeauftragten-Konferenz vor, aus der Vertreter in den Arbeitsausschuss des Kirchbautags gewählt werden könnten. „Die Offizialität einer solchen Konferenz“ wäre wie auch bei den Bauamtsleitern und Baureferenten „von den Landeskirchen her zu konstruieren“. Das bisher sich in Frankfurt treffende offene Netzwerk könnte dort verbleiben und wie bewährt dem Erfahrungs- und Informationsaustausch der Leiter von Kunstdiensten, Stadt- und regulären Akademien und von Vertretern von „originellen Initiativen“⁴³ wie denen von Paul Gräb in Wehr-Öfingen und von Hartmut Winde von der Gnadenkirche in Hamburg dienen.

Die Initiative ist Volps Vorschlag einer hierarchie- und institutionennahen Organisation der Initiative nicht gefolgt. Sie hat stattdessen mit dem Frankfurter Dekan Martin Zentgraf auf die Rechtsform eines eingetragenen Vereins gesetzt. Sie hat mit dieser Entscheidung Lehnerers Monitum umgesetzt, dass eine zentrale Aktivität eigenständig geistig agieren muss und ist damit aufs Ganze gesehen gut gefahren. Bei der Gründungsversammlung der später ‚Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche Artheon‘ genannten Gesellschaft am 26. Februar 1992 in der Gethsemane-Kirche Frankfurt haben die Gründer nicht länger mit Werner Knaupp auf einen Spitzenmann gewartet, der die Potentiale der Gegenwartskunst erkennt und in die Kirche hereinholt, sondern auf eine Vielzahl von von der Sache überzeugten Praktikern, Theoretikern und Interessierten. Die Gesellschaft hat sich nicht wie der Kirchbautag hierarchie- und institutionennah, sondern basisdemokratisch organisiert. Sie hat damit bewusst auf mögliche Förderungen durch die Kirchen verzichtet und wohl gerade deshalb entscheidende Durchbrüche im fraglichen Feld erreicht. Sie hat sich nicht wie Paul Tillich auf bestimmte Kunstrichtungen festgelegt, sondern der gegebenen Pluralität der Stile, Einzelpositionen und Richtungen Rechnung getragen. Sie hat sich schließlich auch nicht wie der Kirchbautag nach dem Zweiten Weltkrieg von dogmati-

schen Aussagen wie der Formulierung „Bauherrin ist die Liturgie“⁴⁴ in ihrer geistigen Eigenständigkeit und Handlungsfreiheit beschränken lassen. Gleichwohl blieb sie in ihrer Öffnung orientiert: Die von dem Werber Klaus Habann in Gesprächen mit Helmut A. Müller noch im Gründungsjahr entwickelte und vom Vorstand gutgeheißene und beschlossene Wort-Bildmarke ‚Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche Artheon‘ setzt auf eine pragmatisch offene an den beiden Referenzgrößen Kunst und Religion ausgerichtete Orientierung. Das aus dem Lateinischen ‚ars‘ und dem Griechischen ‚theos‘ zusammengesetzte Kunstwort ‚Artheon‘ bringt die Haltung der Gesellschaft kongenial auf den Punkt. Wer Auskünfte über die Hintergrundannahmen dieser pragmatischen Orientierung sucht, wird bei Georg Picht und A. M. Klaus Müller fündig. Picht hatte nach Auschwitz versucht, Natur- und Geisteswissenschaften von der ihnen zugrunde liegenden Einheit her zusammen zu denken. Für Picht zentriert sich die Einheit der Wirklichkeit in der Zeit. Aber „Pichts ‚Einheit‘ ist nicht ‚stimmig‘ oder ‚tonal‘, sondern vielmehr ‚atonal‘ und von prinzipiell unaustilgbaren Antagonismen durchzogen“⁴⁵. Kunst ist in dieser Vorstellungswelt niemals etwas, was vorhanden ist, was uns vorgegeben vorliegt und bestimmt werden kann. Kunst weist vielmehr auf das unsichtbare Land, das wir noch nicht kennen und ist dann „der Name für eine Region, die uns nur dadurch sichtbar wird, dass wir sie in der Transparenz der Kunstwerke entdecken“⁴⁶. „‚Kunst‘ und ‚Mythos‘ verweisen das Denken in ein für das moderne Bewusstsein verdunkeltes Reich“⁴⁷. Für A. M. Klaus Müller begegnen sich Kunst und Mythos, Kunst und Religion in der Wirklichkeit der Zeit. In der Religion und in der Kunst scheint letzte Wirklichkeit auf, aber in unterschiedlicher Reichweite. Diese sonst nicht gesehene Wirklichkeit kommt abhanden, wenn sich Kunst und Religion verschatten⁴⁸. Die im Artheon-Manifest vom 31. Oktober 1998 gefundene Formulierung „Religion und Kunst sind die primären Quellen der Kultur, aus der andere wie Wissenschaft und Technik erwachsen“ lehnt sich im weiteren Sinne an die Vorstellungswel-

ten von Georg Picht und A. M. Klaus Müller an. Artheon schließt mit dieser Positionierung andere Verhältnisbestimmungen und Theoriebezüge keineswegs aus. Bestimmend bleibt eine pragmatisch orientierte Offenheit, die auch andere Verhältnisbestimmungen zuläßt.

Dies zeigt sich auch in der im § 2 der Satzung der Gesellschaft formulierten Zweckbestimmung der Gesellschaft und der dort auf Klarheit, Eindeutigkeit und Nachvollziehbarkeit abgestellten Satzungsprosa: ‚Zweck der Gesellschaft ist die Vermittlung von Gegenwartskunst in Theorie und Praxis in den Evangelischen Kirchen anzuregen und zu fördern. Dabei wird die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen und Organisationen angestrebt. Zur Erreichung dieses Zweckes veranstaltet die Gesellschaft Tagungen, die dem Austausch über Ausstellungen von Gegenwartskunst im kirchlichen Bereich dienen und die theoretische Klärung von Qualitätsstandards für zeitgenössische Kunst fördern. Sie führt auch selbst solche Ausstellungen durch und berät Künstlerinnen, Künstler, Aussteller und kirchliche Institutionen unentgeltlich bei Ausstellungsvorhaben und Kunstkäufen. Die Gesellschaft fördert Ausstellungsvorhaben, Kunstankäufe und stiftet einen Kunstpreis‘. Mit dem in der Satzung skizzierten Zweck und der in der Wort-Bildmarke ‚Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche Artheon‘ chiffrierten pragmatisch offenen Orientierung schlägt die Gesellschaft ein neues Kapitel in der Begegnung von Gegenwartskunst und Kirche auf. Sie kann mit diesem Selbstverständnis auch Großprojekten wie der documenta 8 1987 in Kassel auf Augenhöhe begegnen.

10. Manfred Schneckenburger hat die Zielsetzung der von ihm verantworteten documenta 8 in seiner Einführung etwa wie folgt skizziert: Nach der Sichtung verschiedenster Modelle einer Ausstellung sind für Schneckenburger⁴⁹ der Glaube an thematische Enzyklopädien vorbei, „in denen eine Theorie alle Welträtsel auf einmal löst. An Systeme, mit denen eine Ausstellung die ganze Breite der Kunst in den Griff eines einzigen Schlagworts nimmt. An poetische Er-

zählungen oder wunderbare ‚Teppiche‘, die aus Kunst gewoben sind. Wir haben alle diese Modelle diskutiert, kombiniert, weitere hinzugefügt, immer wieder mit thematischen Pointierungen geliebäugelt – und kehrten letztlich doch wieder zu einem Fokus zurück, der sich nach und nach als ein Konzept erwies. Wir haben dabei darauf verzichtet, die Kunst in theoretische oder gar didaktische Konstruktionen einzubauen. Wir versuchten jedoch, ...eine aufkommende Haltung in der Kunst zu erfassen... Diese Haltung erschien uns nicht weniger wichtig als manches kunstgeschichtliche Patent, dessen Meldeort die documenta viele Jahre war. Wir brachten sie auf das Schlagwort ‚historische und gesellschaftliche Dimension der Kunst‘⁵⁰. Damit haben sich Schneckenburger und sein Team wie Artheon mehr an der pragmatisch beschreibbaren Funktion der Kunst als an den weiterhin notwendigen theoretischen Diskursen orientiert. Wie bei Artheon vermischen sich auch in den Essays zur documenta die philosophischen Fronten. „Eine Übereinstimmung sitzt allerdings fest: Die Kunst der späten 80er-Jahre entfernt sich, richtiger, viele Künstler entfernen sich vom Autonomieanspruch der Kunst. Nur Heinrich Klotz geht, klarsichtig einer ungeliebten Realität ins Auge schauend, weniger auf die Absichten als auf die Aussichten der Künstler ein: Die Kunst endet im Museum, wo eine Museumswand eine Museumswand und nicht das Leben ist. Kunst befreit nicht für alle Zeiten, sondern höchstens für einen Augenblick“⁵¹. Mit Schneckenburgers Hinweis auf die „höchstens für einen Augenblick befreiende Funktion von Kunst“ kommt erneut Georg Pichts und A. M. Klaus Müllers Nachdenken über mögliche Zusammenhänge von Zeit, Mythos und Kunst in den Blick. Mutmaßlich liegt deshalb eine wahrscheinliche Zukunft künftiger Diskurse über das Verhältnis von Kunst, Kultur und Religion in der noch jungen Vergangenheit der 1980er-Jahre.

¹ Vgl. z. B. Otto Mauer, Kirchliche Kunstpolitik. In: Die Kunst und die Kirchen, hgg. von R. Beck, R. Volp und G. Schmirber, München, 1984, S. 294 – 297; G. Romboldt (Hg.), Otto Mauer über Kunst und Künstler, Salzburg, 1983; H. U. Schmidt, Der Kunst verpflichtet. In: Kirche und

Moderne Kunst, hgg. von A. Mertin und H. Schwebel, Frankfurt a. M., 1988, S. 30 – 40.

Paul Gräß hatte 1961 erstmals im deutschsprachigen Raum zeitgenössische Kunst in einer Kirche ausgestellt. Rainer Volp, damals noch Direktor des EKD-Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart, hat Gräßes Ansatz 1968 im Rahmen einer Ausstellung von Öflinger Jahresgaben in Marburg Öflinger Modell genannt.

² Vgl. Friedhelm Mennekes (Hrsg.), Zwischen Kunst und Kirche. Beiträge zum Thema „Das Christusbild im Menschenbild“, Stuttgart 1985, S. 17 – 40.

³ Vgl. dazu etwa Hartmut Winde, Installation zu Pfingsten. In: kunst und kirche 4/82 S. 228 f. und Roswitha Siewert, Raumdialoge. Gegenwartskunst und Kirchenarchitektur, Lübeck, 1993

⁴ Friedhelm Mennekes a. a. O. S. 17 f.

⁵ Vgl. dazu und zum Folgenden Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hgg. von Wieland Schmied, Stuttgart 1980, S. 7 ff.

⁶ Wieland Schmied a. a. O. S. 7

⁷ Wieland Schmied a. a. O.

⁸ Wieland Schmied, ebenda

⁹ Wieland Schmied, a. a. O. S. 8

¹⁰ Vgl. dazu Helmut Mayer, Leitfaden für Gruppenleiter zum Löwensteiner Materialdienst ‚Thema Abendmahl‘, Löwenstein 1982 S. 3; Löwensteiner Materialdienst Thema Abendmahl, Löwenstein 1981; Richard Hüttel, Abendmahl. In: kunst und kirche 4/82 S. 206 f.

¹¹ Abendmahl. Zeitgenössische Abendmahlsdarstellungen. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 20.6. – 30.9.1982 in der Alten Brüderkirche Kassel, hgg. von Horst Schwebel und Heinz-Ulrich Schmidt, Marburg/Kassel 1982.

¹² Horst Schwebel, Eine Einführung in die Ausstellung. In: Abendmahl, Marburg/Kassel 1982, a. a. O. S. 15

¹³ Horst Schwebel, a. a. O. S. 13

¹⁴ Horst Schwebel, a. a. O.

¹⁵ Horst Schwebel, Die Kunstausstellung im Kontext Kirche. In: kunst und kirche 1/87, S. 36

¹⁶ Horst Schwebel, a. a. O., S. 38

¹⁷ Vgl. Werner Hofmann, Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion. In: Luther und die Folgen für die Kunst. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, München, 1983, S. 23 ff. und: Horst Schwebel, Luther und die Folgen für die Kunst. In: kunst und kirche 1/84 S. 52 f.

¹⁸ Martin Luther in seinen Predigten nach Invocavit, WA, 10, iii, S. 26, 35; zitiert nach Werner Hofmann, a. a. O. S. 46

¹⁹ Horst Schwebel, Luther und die Folgen für die Kunst, a. a. O. S. 52 f.

²⁰ Werner Hofmann, a. a. O., S. 27 und S. 47

²¹ Vgl. dazu und zum Folgenden Ulrich Arnold im Vorwort des Katalogs ‚Imago – Das künstlerische Credo‘, Hamburg 1983, S. 5

²² Ulrich Arnold, a. a. O.

²³ Eberhard Roters, Imago – Das künstlerische Credo, a. a. O. S. 6

²⁴ Ulrich Arnold, a. a. O. S. 5

²⁵ Ulrich Arnold, a. a. O.

²⁶ Eberhard Roters, Imago – Das künstlerische Credo. In: kunst und kirche 3/83, S. 130 f.

²⁷ Eberhard Roters, a. a. O. S. 132

²⁸ Rainer Volp zusammen mit Rainer Beck und Gisela Schmirber in: Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, hgg. von R. Beck, R. Volp und G. Schmirber, München 1984, S. 7

²⁹ Vgl. Zwischen Freiheit und Bindung, Friedhelm Mennekes im Gespräch mit Brigitta Lentz über Kunst und Kirche, Köln, 2008

³⁰ Der Katalog der Anregungen liegt in der Dokumentation der Tagung Kirche und Kunst - Kunst und Kirche und der Gesprächsrunden im Städtischen Mörrikekeller Fellbach vom 10.2.1986 im Archiv des Hospitalhof Stuttgart vor.

³¹ Vgl. dazu und zum folgenden Werner Knaupp, Erfahrungen mit der Institution Kirche. In: kunst und kirche 3/83 S. 164

³² Ebenda.

³³ Ebenda.

³⁴ Ebenda.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Nach der erhalten gebliebenen Eintrittskarte war es der 13. Juni 1987

³⁷ Rainer Volp im Brief vom 9.12.1988 an Helmut A. Müller. Der in der Kopfzeile irrtümlich an W. A. Müller adressierte Brief ist in den Artheon-Akten ‚Initiative Kirche und Gegenwartskunst 1988 – 92‘ in der Rubrik ‚Diverse Korrespondenz‘ und dem Datum zu finden.

³⁸ Thomas Lehnerer nach dem Protokoll des Begegnungstreffens vom 2.10.1990 in Frankfurt, a. a. O. in der Artheon-Akte ‚Initiative‘ in eben dieser Rubrik.

³⁹ Thomas Lehnerer, ebenda

⁴⁰ Protokoll der Initiative vom 16.4.1991 a. a. O. in der Rubrik ‚Initiative‘

⁴¹ a. a. O.

⁴² Claudia Breil im Protokoll der Initiative a. a. O.

⁴³ Rainer Volp am 23.10.1991 an Helmut A. Müller in den Artheon-Akten unter ‚Korrespondenz‘

⁴⁴ Der Satz ‚Bauherrin ist die Liturgie‘ geht auf die Parole der Kirchenbaukongresse von 1894 und 1906 zurück und hat auch noch die Vorstellungswelt der Kirchbautage nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmt. Vgl. Rainer Bürgel, Andreas Nohr, Spuren hinterlassen. 25 Kirchbautage seit 1946, Hamburg 2005, S. 15

⁴⁵ A. M. Klaus Müller, Das unbekannte Land. Konflikt–Fall Natur. Erfahrungen und Visionen im Horizont der offenen Zeit, Stuttgart 1987, S. 21

⁴⁶ Georg Picht, Kunst und Mythos, Stuttgart 1986, S. 51. Vgl. dazu und zu folgendem auch Helmut A. Müller, Bild

und Bekenntnis heute. In: Blätter für Württembergische Kirchengeschichte, 90. Jahrgang 1990, S. 160

⁴⁷ Georg Picht, a. a. O. S. 1

⁴⁸ A. M. Klaus Müller hat die Denkwelt von Georg Picht in seiner Publikation ‚Das unbekannte Land‘ aufgegriffen, weiterentwickelt und dort auch einen luziden Vorschlag zu einer möglichen Beschreibung des Verhältnisses von Kunst und Religion vorgestellt. Vgl. dazu Helmut A. Müller, Bild und Bekenntnis heute, a. a. O. S. 158 ff.

⁴⁹ Manfred Schneckenburger, documenta und Diskurs. In: documenta 8 Kassel 1987 Band 1 Aufsätze, Kassel 1987 S. 15 ff.

⁵⁰ Manfred Schneckenburger a. a. O. S. 15

⁵¹ Manfred Schneckenburger a. a. O. S. 17



Andreas Geisselhardt „Mir war als sei ich gefallen“, 2011, Ausstellung „Einen ganzen Tag begraben“, Detailinstallation Hospitalkirche Stuttgart

Von Kunst zu Kult und wieder zurück und wieder zurück 20 Jahre Artheon im Spiegel der Themen von Tagungen und Symposien

I Das Projekt Artheon

Am Anfang stand es so genau noch nicht in der Satzung: Tagungen. In dem Entwurf der Satzung der noch „Initiative“ „Kirche und Gegenwartskunst“. Aus ihr wurde dann seit 26. Februar 1992 die „Gesellschaft“. „Kirche“ blieb immer, und „Gegenwartskunst“ auch. Und bei den Aufgaben wurden bald, schon in der ersten Mitgliederversammlung in Frankfurt/M. am 12. Mai, die „Tagungen“ ergänzt: „Zur Erreichung dieses Zweckes“ (der „Vermittlung von Gegenwartskunst in Theorie und Praxis“) „veranstaltet die Gesellschaft Tagungen, die dem Austausch über Ausstellungen von Gegenwartskunst im kirchlichen Bereich dienen und die theoretische Klärung von Qualitäts-Standardards für zeitgenössische Kunst fördern.“ Symposien kamen dazu.

Dies setzte offenbar voraus, daß hier ein Mangel diagnostiziert war, der zu beheben sei. Und zielte darauf, dies zu tun. Gerade was „Gegenwart“ betraf, die Gegenwart in der Kunst wie die Gegenwart in der Kirche (und so: unsere Geistesgegenwart.). Tapfer packten wir's an. Gleich bei uns selbst und nannten uns, auf der Suche nach einer „Bildmarke und einem erkennbaren „Gesicht“ „Artheon“. Einstimmig gewählt wurde das „Kunst-Wort“ für unsere Selbsttaufe. Ein ausgewiesener Täufer schien nicht zur Hand oder wurde nicht weiter gesucht. Wie immer – ein Neues sollte beginnen inmitten des „cultural turn“, den die Kirche zu verschlafen schien. Die vorurteilsfreie Begegnung mit Künstlern zu fördern war überfällig: mit Künstlern jedweder, eher der anstrengenderen Art, nicht (nur) der „frommen“. Der neuartige Name, aus Beratungen mit Klaus Habann hervorgegangen, sollte dies signalisieren. Die Zusammenarbeit mit den älteren Institutionen im Feld wurde gesucht und bald auch praktiziert. Worum ging es bei den Tagungen und Begegnungen? Für die erste Runde war

als Rahmen-Thema vorgegeben die dringlich erscheinende Frage nach Qualitätsstandards für Kunst in der Kirche. Dazu fanden wir dann auch einige Formulierungen. Aus einem Thema sprang zumeist das nächste heraus; so entwickelten sich die Fragestellungen fortlaufend. Auch der „genius loci“ mischte jeweils mit. Denn Artheon wanderte durch die Lande, Städte und Akademien. Und so machte es Laune, mit den Kollegen „vor Ort“ auch die Museen, Galerien und Ateliers vor Ort bei den Mitgliederversammlungen mit-zu-kriegen. Und im lockeren Turnus zwischen zumeist einem oder zwei Jahren fanden die größeren Tagungen statt.

Man kann es durchaus ein Stück Verwegenheit nennen, was wir in Angriff zu nehmen begannen – neben Einrichtungen wie dem Kirchbautag und der Arbeit des Marburger Instituts für Kirchenbau und kirchliche Kunst (es hatte gerade 1993 ein Memorandum veröffentlicht), dazu auch der Kunstdienste, besonders im östlichen Bereich und von Kunstbeauftragten in manchen Landeskirchen und in den Akademien. Doch: umgekehrt sollte ein Schuh draus werden. Die Aktivitäten sollten zusammengeführt werden in einem Forum des Austauschs zu ästhetischen Fragen in der Kirche insgesamt. Dieses gab es nicht. Wohl, weil man sich kirchlich noch nicht einmal des Mangels in dieser Frage bewusst war.

Wenn dazu durch die Gesellschaft, nicht zuletzt durch Tagungen und Symposien, ein Beitrag geleistet werden konnte, so ist das ein nennenswertes Ergebnis. Nicht zuletzt als Frucht solcher „Conscientisation“ – Paolo Freire hatte solche als grundlegend für kirchliche Arbeit vom ÖRK aus gefordert – dürfen wir den „Konsultationsprozeß Protestantismus und Kultur“ mit den daraus erwachsenen Veröffentlichungen und der ersten Kultur-Denkschrift der EKD betrachten. Das wurde in Zusammenarbeit verschiedener Ebenen erreicht. Er mündete in die

erstmalige Einrichtung eines Kulturbüros der EKD. Durch seine Arbeit und die Vernetzung mit Vielen hält es das Thema auch dort präsent.

II Themen in Begegnungen bis zum „Manifest“

Das erste Symposium im Jahr nach der Gründung fand 1993 in Verbindung mit der Galerie der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in der Finkenstraße in München statt. Der Beginn als Leseübung, als Vorgang des Buchstabierens: „Künstlerische Positionen zum Verhältnis von Gegenwartskunst und Religion“. Exemplarisch seien die Themen genannt: „Das Andere in der Kunst. Virtuelle Religiosität“ (Emmerich Hörmann, Philosoph/Jazzler); „Das verhüllte Bild. An- und Abwesenheit als Grundspannung von Kunst und Religion im 20. Jh.“ (Immanuel Preuß, Bildhauer); „Blasphemie als Prüfstein für Religion“ (Robert Hartmann, Maler), „Kunst als Religionsersatz?“ (Siegfried Kaden, längere Zeit unser Vorstandsmitglied – zwei Jahre später wird ihm die Michaeliskirche eine Stacheldraht-Installation in der Fastenzeit verwehren). Dazu „Warum die Welt ist wie sie ist. Das Verbindende von Kunst und Religion“ (Hartmut Elbrecht, Künstler /Philosoph) und: „Die Kirche schadet sich heute eher mit der Kunst. Besser sie bietet Erholung im Lärm der Bilder“ (Alexander Roob, Maler). – Im selben Jahr war zuvor dort ein Kirchentag angestanden – damit zugleich die regelmäßig nicht einfache Bemühung um einen rechtzeitigen und sinnvollen Kontakt zur Ermöglichung einschlägiger Ausstellungen. Um es vorwegzusagen: die Struktur des Kirchentags erwies sich vielfach als recht resistent. Es kam auf listige Zugänge und aufgeschlossene örtliche Partner an. Da hatten wir zu lernen. Kunst war hier leicht „Störfall“ (Stefan Cézanne in epd) von vorneherein.

Unserer Frage nach den Qualitätskriterien ging die Tagung mit der Akademie Hofgeismar März 1994 nach. Der Preis am Kunstmarkt scheint dominant, Professionalität der Herstellung, Wert des Materials und das von „Schönheit“

ausgelöste „Wohlgefallen“ (von Thomas von Aquin zu Kant in unterschiedlicher Weise) – sie sind es nicht mehr. Es ging um die These von Thomas Lehnerer, dem Künstler und Theoretiker, von der Freiheit der Kunst: Kunst ist die Methode der Freiheit. Sie sehe von aller Inhaltsdarstellung ab. Damit wollte er auch gegen Schleiermachers Theorie, Kunst sei Ausdruck, Stellung beziehen. Mein Einspruch: man hat bei diesem nicht an „Gefühligkeit“, sondern an das Existential Gefühl zu denken. Wir waren dankbar, mit Lehnerer, schon gezeichnet, der so bald danach starb, disputieren zu können. Dazu gab Anlaß zudem die Korreferats-These von Nicolaus Forstbauer: begünstigt das nicht, was man gar nicht wollte: „Kunst ist das, was Kritiker zur Kunst erklären“?

Die Mitgliederversammlung im Herbst in Dresden verband sich mit Korrespondenzen zu Künstlern wie Güttler, dem Anwalt der Wiedererrichtung der Frauenkirche, wo wir für ein Kunstprojekt von Winfried Muthesius eintraten, und dem sich in all den Jahrzehnten behauptenden Grafik-Altmeister Schieferdecker. Das Symposium fragte nach der „Rolle der Kunst in den neuen Bundesländern vor und nach der Wende“. Am traditionsreichen Kunstdienst-Gründungs-Standort konnte dessen von den Westmitgliedern wenig bekannte Arbeit im Namen der Kirche zur Kenntnis genommen werden. Sie hatte die „Autonomie“ der Kunst in doppelter Hinsicht zu verteidigen: gegen staatlichen Herrschafts- und Definitionsanspruch wie gegen kirchen-gemeindliche Geschmacksverirrungen.

So fand sich dies Thema auch für die Tagung im März 1995 mit der Akademie Arnoldshain: „Wie autonom ist die Kunst?“ Da waren als weitere autonomie-bedrohende Dimensionen zu bedenken: „Ökonomie“ (mit der Galeristin Dany Keller), „Ästhetische Erziehung“ (der Kunstpädagoge Otfried Schütz) und der Kunstmarkt. Dies augenscheinlich in Frankfurt/M. Jean Christophe Ammann stellte die einschlägige Frage am eigenen Beispiel: „Das Museum für Gegenwartskunst als Aufhebung der Autonomie der Kunst?“ Wer hilft da nun

weiter? Anscheinend (nur) die Subjektivität des Kurators. Schließlich war man soweit, das Konzept von „Autonomie der Kunst“, so sehr es, auch im Verhältnis zur Kirche, eine historische Berechtigung hat (das stellte der Kunstgeschichtler Thomas Röske noch einmal heraus), auch in seinen Grenzen zu sehen. Jeannot Simmen wies „Autonomie als leere Vermessenheit“ auf, wobei er eine „Spaltung“ an Goya, der zugleich Hofmaler blieb, zeigte. „Heute ist Heteronomie das Ausstellungskonzept“, meinte er, und „die neuronale Ästhetik“ gehe mit ihrer Immaterialität „ganz anderswohin als die klassische Moderne versprach“. Sie löse den Avantgarde-Traum ab, und die Medienvernetzung lasse auch die Kunst nicht von der Simulationsbedrohung frei. Andreas Mertin empfahl für unseren kirchlichen Umgang mit Kunst, „Diastase als Chance, funktionale Integration als Versuchung“ zu sehen. Heike Seidel-Hoffmann resümierte und unterstrich dies in ihrem Bericht für das Pfarrerberblatt.

Hamburg Juni 1995: „Zum ersten Mal in der Geschichte der Laienbewegung DEKT wird der Kirchentag selber eine Ausstellung veranstalten“ (es geschah mit Paul Gräb, dabei Ücker und Brodewolf, Grafik der Kunstdienste in Hamburg und Berlin). Das wurde in der Einladung nach Hamburg eigens erwähnt mit dem Hinweis auf die Gespräche zur Ausstellungsarbeit von Hartmut Winde, Gnaden-Kirche. Hier wurde Kunst dezidiert im und zum liturgischen Kontext präsentiert. Zur Mitgliederversammlung in Nürnberg im Oktober war so das Thema passend „Das Ungestaltbare gestalten – Neue Zeichen für sakrale Orte“. Es ging um einen Umbau bzw. Raum-Einbau bei einer Kirche (Theo Steinhauer) und um Beispiele aus der Künstler-Ausbildung, etwa das Thema „Der Kelch“.

Für 1996 war, in Zusammenarbeit mit der Akademie Tutzing, die Tagung anberaumt: „Wieder neu das Schöne – Schöne Kunst in hässlicher Zeit“. Die Frage nach dem „Schönen“, offenbar passé in der Kirche (dem Protestantismus ohnehin immer „suspekt“, wie Akademiedirektor Greiner bei der Begrüßung anmerkte) wurde gestellt im Kontext Gesellschaft.

Die Idee war: warum nicht auch die „negative Dialektik“ (Adorno usw.), an die ja im Titel hinreichend erinnert wurde, mal überprüfen? Gibt es eine unabwiesbare, stete „Aktualität des Schönen“, von der Gadamer spricht? Erstaunlicherweise – nach dem Missbrauch des Schönen für Gewalttat in totalitären Systemen und der hässlichen Verschönerung von Allem in der Konsumwelt durch die Pop-Art – rette die Natur es. Der Chaosforscher Friedrich Cramer verwies auf die „objektiv schönen“ Strukturen in Naturkristallisationen. Hermann Timm sprach von „Geo-Aesthetik“, theologisch von Wahrnehmung der Schönheit der Schöpfung.

Nach der Mitgliederversammlung im Herbst in Karlsruhe (Kunstförderung in Landeskirchen; Besuch beim neuen Institut von Peter Weibel, dem ZKM) war Kirchentag in Leipzig im Juni 1997: „Kunst als Überlebenskunst“ mit Gesprächsprogrammen. Im März hatte sich die Jahrestagung in der Ev. Akademie Loccum das Thema: „Wenn Kunst zum Kult wird ...“ vorgeknöpft, also die (Selbst?)Präsentation von Kunst. Mit dem Kulturosoziologen Hans-Georg Soeffner („Das Verständnis von Kult und Kunst in der Spätmoderne“) wurde in Arbeitsgruppen diskutiert, auch zu Beispielen aus Ungarn, und von der Kirche zur Oper zum Marketing. „Wo der Protestantismus einen deutungsoffenen Umgang mit den überkommenen christlichen Symbolen und mit der Gegenwartskunst einübt, braucht er als die Religion der Moderne und die Moderne der Religion die Konkurrenz der Kunst nicht zu fürchten“. So das Resumée Helmut A Müllers im Blick auf den Beitrag von Wilhelm Gräb. Er selber hob hervor die unaufhebbare Dialektik von Kult, Kultkritik und Re-Inszenierung von Kult (Mitteilungen 5/97 S. 7).

Dieses Jahr, es sei nur angemerkt, war auch sonst noch reich an Debatten, in die wir, zusammen mit Partnern, involviert waren. Es geschah in internationalen und ökumenischen Kontexten in Verbindung mit Ausstellungen wie der in Wrocław („Quellen der Freiheit“, anlässlich eines Eucharistischen Weltkongresses), in Graz („entgegen. religion.gedächtnis.

körper in gegenwartskunst“, anlässlich der II. Europäischen Ökumenischen Versammlung) und in Kassel (anlässlich der documenta X, wozu die Ortskirche ein selbständiges Begleitprogramm mit einem Symposium zu “Kultort Museum“ organisiert hatte); schließlich in Amsterdam („Religious Art in Secular Society, durchgeführt von und mit der befreundeten englischsprachigen „Art & Christianity Enquiry“, London, einer Vereinigung von Kunst-Professoren und Kunst-Vermittlern im angelsächsisch-europäischen Raum). Auch hatte der Hospitalhof das zehnjährige Jubiläum seiner Kunst-Vermittlungsarbeit begehen können („Wirklichkeit, wie sie in der Gegenwartskunst aufscheint, kann durch keine andere Form der Erkenntnis ersetzt werden“, lautete die Einsicht). Und noch folgte das Symposium „Berlin als Kulturhauptstadt“ bei der MV dort, im Oktober, mit Wahrnehmung von „Hochkultur“ über Avantgardegalerien, wie Harry Lybke, Leipzig/Berlin, zur Sozialkultur in Kreuzburg in der hierzu passend umgebauten einstigen Riesenkirche zum Hl. Kreuz.

III Eine Wende zur Jahrhundertwende ?

Schon 1998 brachte, neben der ersten Verleihung des Artheon-Kunstpreises, so hieß er anfangs, in Heidelberg, den Versuch einer ersten Bündelung unserer Erfahrungen und Einsichten. Bei der Mitgliederversammlung und Tagung in Köln fanden Logis und Pressekonferenz im Panorama-Salon auf einem von Wilfried W. Fomm organisiertem Artheon-Schiff im Rhein statt – nur über Planen betretbar. Es war Hochwasser. Hier war in einer Aktion an der Kirchentür der Kölner evangelischen Trinitatis-Kirche unser Manifest angeschlagen worden. Am Reformationstag: eine Erinnerung anderer Art an die ecclesia semper reformanda. Von den 7 Thesen lautet die erste, und der so gewagte Satz schmückt den Artheon-Prospekt bis heute: „Religion und Kunst sind die primären Quellen der Kultur. Sie stehen deshalb in einer besonderen Verantwortung, sich mit ihren unterschiedlichen Formen und Ausdrucksweisen an den gesellschaftlichen

Verständigungsprozessen zu beteiligen.“ Beide sind also als Universalien verstanden. Und eben so als Polaritäten. Wie immer im einzelnen (auch miß)verstanden, wollten sie Anlaß zu einer nicht eingeführten Debatte geben, die ab These 3 erst näherhin auf das Verhältnis von Kirche und Gegenwartskunst blickt und in These 7 beide, somit auch die Künstler, zur „vorurteilslosen Begegnung“ einlädt.

Dieser Text wird derzeit, vorerst im Vorstand, erneut besichtigt – er mag die Debatten noch einmal beeinflussen. Und hatten die Thesen die „Zeitenwende“ im Blick (gemeint auch die neue ästhetische Orientierung), so hatte nun auch ein Konsultationsprozeß der EKD begonnen, eröffnet mit dem „Impulspapier“ „Gestaltung und Kritik. Zum Verhältnis von Protestantismus und Kultur im neuen Jahrhundert“. Dazu führte Artheon in Zusammenarbeit mit der Akademie Berlin im nächsten Jahr eine Tagung durch: „Wie kommt die Kirche zu ihren Bildern? – Vom notwendigen Streit um die Kunst“. Alle Einzel-Schritte in diesem Prozeß wurden hier einmal pragmatisch genau abgefragt.

Warum nicht von vorne anfangen in neuer Zeit? Die Jahrestagung im März 1999 in der Akademie Bad Herrrenalb hat mit dem Thema „Die Farbe Weiß“ – und der Ausstellung von zahlreichen Künstlerarbeiten dazu – vielfältige Assoziationen zum leeren, noch „weißen Blatt“ des neuen Jahres /Jahrzehnts /Jahrhunderts /Jahrtausends auslösen können. Kann nicht doch einmal gelten eine Vermutung auf „Unschuld am Beginn des dritten Jahrtausends?“ oder doch wenigstens der Hoffnung? der Zauber, der jedem Anfang innewohne? „UNSCHULD“ stand auf dem Seifendosenobjekt von Otmar Hörl, in Helmut A. Müllers Bericht in den Mitteilungen 11/2009 abgebildet, wo die beteiligten Künstler und die Themen (wie „Das Geheimnis der Farbe Weiß“, „Gegenwart des Lichts“, „Bedeutung der Farbe Weiß in der Kunst des 20.Jh.) mit den Referenten aufgeführt sind.: „Für die 90 TeilnehmerInnen war der Mix aus psychologisch-psychoanalytischen, kunstgeschichtlichen, literarischen, theologischen und philosophischen Zugängen

zum Thema überzeugend“. Im selben Heft ist der Beitrag von Uwe C. Steiner „Farbe als Lehre – Farbe als Fetisch – Farbe als Passion“ (von Goethe über Stifter zu Handke) exemplarisch abgedruckt. – Die Kasseler Freunde luden noch im Herbst dieses Jahres zum Symposium beim Jahrestreffen ein ins Fridericianum, das älteste deutsche Museum, zu René Block über neue Ausstellungskonzepte mit Documenta-Infos.

Artheon war beim Kirchentag in Stuttgart Juni 1999 im „Forum KUNST“ beteiligt. Ausdrücklich galt aber sonst die „Nicht-Vernetzung der Kunstaktivitäten von Seiten des Kirchentags“. Freilich passierte es nun umgekehrt, daß der Hospitalhof zum Pietismuszentrum erklärt war und Mühe hatte mit der eigenen Ausstellungsarbeit (in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Verein für Kirche und Kunst). Da war die Konfrontation absehbar – eine „unabgefederte“ (wie wir im Einspruch zu bedenken gaben). Und manche fromme Menschen hatten an den vorgesehenen Ausstellungen Lambert Maria Wintersberger / Ute Reichenbach bereits Anstoß genommen. Auflösung des Konflikts, wie so gerne, gegen die Kunst? Dagegen waren wir. Und die Kirchentagsleitung, hier Kässmann und Begerau, zeigte sich selber einsichtig, mit Blick auf unsere These 1, wie man uns eigens höflich schrieb. Nicht aber die Landeskirche. Also: es kam, wie es kommen musste. Notfalls ein Bild „zuhängen“ war der gutmütig-hartnäckige Vorschlag der Frommen. – Die Diskussion in der Galerie der Stadt Stuttgart, anlässlich der zweiten Verleihung des Kunstpreises, nun „Freundeszeichen“, zeigte dann gleich eine neue Fragestellung auf: „Wie sich ästhetische und religiöse Erfahrung in Werken der Gegenwartskunst berühren“. Oder: „Die Kunst und das Andere“. Nach diesem „Anderen“ darf also gefragt werden – als der Kunst selber, oder: dem Anderen selbst der Kunst. Eduard Beaucamp und Beat Wyss waren mit am Podium, samt dem Preisträger, Nikolaus Koliuisis, und unseren Kollegen.

Dann gab es noch einen Donnerschlag zum Thema „Kult“, eine kalte Dusche

für unsere Frageweisen: „Weltkonzerne und Museen als Religionsagenturen?“ Unverfroren stellt sich Wolfsburg-VW als bereits real existierende Version des von den Autoren Norbert Bolz und David Bosshart verfassten Bestsellers „Kult-Marketing“ dar. Darin würden „die Kräfte von Religion und Popkultur, Heiligkeit und Vulgarität verschmelzen. Aus Marken würden Mythen, aus Waren Ikonen, aus Logos Hostien und aus Verkaufshallen Kathedralen der Postmoderne“ (aus der Einladung zur Tagung). Wir setzten uns der wohlgeführten Besichtigung und dem Disput aus. Wir erfahren: auch Helmut Newton hatte sich in einer „autoerotischen“ Fotoreihe der Kult-„Philosophie“ des Hauses zur Verfügung gestellt. Ganz unauffällig hilft dieses Stichwort der Einsicht, worauf alles hinausläuft: auf „Auto“-Erotik in jedem Sinne.

Nach diesem Elektro-Schock beim Ausflug in die real existierende Kult-Welt flüchten wir, schleunigst, zurück: vom Kult zur Kunst. Beim Kirchentag in Frankfurt hatte Kollege Martin Benn Manfred Stumpfs Christusfiguren auf fast jeden zweiten Hochhausfirst setzen lassen – Kunst hier als Alltagskult in luftiger Höhe. Die Tagung in Essen im Herbst 2001 verschaffte uns etwas Erholung vom Kult des Sehens – sie erinnerte uns an das Hören. Fast hatten wir es vergessen. Hier sei, zumal bei uns im protestantischen Raum, ein „Streit“ im Gange, den traditionell das Hören gewinnt, erinnerte man uns. Auch das Impulspapier zu „Protestantismus und Kultur“ hatte, von uns und den Kunstbeauftragten begrüßt (Mitteilungen 14/2001 S. 44), schon festgestellt, daß die überkommene – „im Protestantismus bislang beibehaltene“ – „Hierarchie der Sinne und der auf sie bezogenen Medien“ heute infragegestellt sei, daß bei den Künsten eher von einem „Crossover“ auszugehen sei. Brillant wurde uns von Klaus Röhrling der tausendäugige Argus und Pan mit der Flöte gegenübergestellt. Beim Festival elektroakustischer Musik in der Kreuzkirche konnte einem dann freilich Hören „und“ Sehen vergehen – „Crossover per negationem“. „Vom Kult zur Kunst“ („Der freie Blick – die Enden der Moderne“) war dann dezidiert das Motto

zum Symposium (mit dem Ev. Forum vor Ort), das die Documenta XI begleitete. Und „Kunst – Das Unerklärte“ war Thema in Berlin, November 2003. Das Symposium stand im Kontext des I. Ökumenischen Kirchentags in Berlin 2003 in Verbindung mit der Ausstellung der Guardini-Stiftung im Gropius-Bau „Warum!“ Sie galt der Frage Anselms von Canterbury „Cur Deus homo?“ Warum ist Gott Mensch geworden? Statt der Frage hier, durch Künstler, bewundernder Ausruf. Auch fand hier die dritte Freundeszeichen-Verleihung statt, die an Manfred Butzmann, den DDR-deutschen Staack-Genossen, der sich nicht weniger Mut erlaubt hatte mit seiner hintersinnigen „Heimatkunde“ oder nun mit Plakaten zum „Kollateralschaden“ Mensch bei Politikentscheidungen. Und wieder war Kunst das Thema 2004 in Wrocław/Breslau, der Begegnungs-Tagung mit polnischen Künstlern. Es war gut zu erleben: hier war Kunst die ungeheuer subversive Kraft wie in keinem anderen europäischen Land und in allen Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegsbrüchen der Polonia. Nicht nur in Plakatkunst und Theater blieb sie stets avantgardistisch. „format“, die Zeitschrift, dokumentiert es.

Daß dabei zugleich immer Auseinandersetzung mit Vergangenheit ansteht und sich dann auch mal die Begriffe verwirren könnten (was ist modern? beginnt die Moderne nicht mit Giotto und Masaccio?), thematisierte auch unser Symposium in Hofgeismar zur Dokumenta XII 2007 „Eine ‚schöne‘ Ausstellung“. Wir diskutierten deren Konzept. Sie hatte etwa die Frage nach Querverbindungen über Zeiträume hinweg und zwischen Kulturen gestellt (nicht immer überzeugend!), und die Frage aufgeworfen: „Ist die Moderne unsere Antike?“

IV Kunst und Raum

Starke alte, meist sakral entworfene Räume jedenfalls, nicht zuletzt als sprechende Ruinen, wirken oft genug saujung und manches nicht ganz so gute „Moderne“ sieht dann auch schnell wieder alt aus. Der Raum ist nicht selten ein erstrangiges hermeneutisches Kriterium

für die Qualität von in ihm exponierten Objekten – gleichsam ihre Daumenschraube. Das gilt übrigens auch für die Gegenüberstellung von „klassisch“ christlichem Bild, später „Kunst“ (vgl. Belting ...) wie sie im Kölner ebenso wie im Würzburger Dommuseum geübt wird, was uns Gegenstand des dortigen Symposiums 2008 wurde. Die Tutzingener Kooperationstagung mit der dortigen Akademie im Februar 2010 stellte dann eine weitere andere Art von Testfrage mit der Suche nach „Spuren des Heiligen – Einflüsse der Weltreligionen auf Bildsprachen in der Gegenwartskunst“. Sie war angeregt durch die an Kandinskys berühmte Schrift erinnernde, in Paris und München gezeigte Ausstellung „Spuren des Geistigen“ (die frz. „Spiritualité“ wirkt auf Deutsch heute vollends verwaschen.). Im Hintergrund stand der Ansatz der neueren „Bildwissenschaft“, „mittels einer Wissenschaft von Auge und Bild (Gottfried Boehm) tiefer in die Realität der Bilder einzudringen“ und die darin verschlüsselten Informationen zu decodieren, damit sie zum „grenzüberschreitenden Dialog über politische Lebenswirklichkeit und individuelle Lebens- und Glaubenshaltung beitragen können“ (aus dem Protokoll einer Vorbereitungssitzung – sie fand statt in Verbindung mit dem Symposium im Herbst 2008 in den Leipziger „Spinnereien“ mit ihren vielfältigen, auch materialbezogen kreativen Spinnereien-Anregungen.

Zum Abschluß meines Rückblicks, noch summarischer als bislang, da es nur darum gehen konnte, einiges Zurückliegende in Erinnerung zu rufen, sei nur streiflichtartig eine Frage benannt, die uns in den vergangenen Jahren verstärkt beschäftigte. Denn: steht denn ein Kunstwerk für sich da? Steht es nur in einem geistigen Zusammenhang? In einer Künstlerbiographie an einem Zeitpunkt? Steht es nicht auch in der Welt an einem Ort, in einem Raumpunkt? Einem Bildhauer muß man das ohnehin nicht sagen – ich stelle mir gerade Installationen von Werner Mally vor. Und wenn wir es betrachten, so befinden wir uns nicht nur in unserer Zeit, sondern auch in einem örtlichen Raum, dazu in unserem Lebens-Raum. Zeit in Raum – Raum

in Zeit. Das hat nicht nur Philosophen beschäftigt, es beschäftigt Künstler und uns als Partizipanten und Kommunikanten von Kunst. Wir kommen aus und stehen selber in Kon-Texten, wenn wir betrachten – und wir betrachten das Werk in Kontexten. Zusammen nicht nur mit Anderen. Sondern auch mit Anderem. Und wenn wir es sehen und erfahren, so eben zusammen mit Anderen und Anderem. Und das wiederum in einem Zuvor und Danach. Rainer Graetz plädierte so einmal für eine „historisch-kontextuelle Wahrnehmung von Kunstwerken“ (wie übrigens nicht anders auch der religiösen Schriften) als einer Möglichkeit, „sich selber anders verstehen zu lernen“.

Zumal beschäftigten uns also, wie ja auch die Kirchbautage, immer wieder Aspekte der Frage „Raum und Religion“, wie etwa das Leitmotiv der Wanderausstellung „Europäische Positionen im Sakralbau (Deutschland/Österreich/Polen)“ lautete, das unser Vorstandsmitglied Marcus Nitschke über Jahre hin kuratierte. Viele von uns – in St. Matthäus am Berliner Kulturforum, im Hospitalhof in Stuttgart, in der Gnadenkirche in Hamburg, im Berliner Dom, in der St. Afra-Kirche in Meißen usw. – haben seit Jahren, ja Jahrzehnten sich autonom verstehende Kunst gleichwohl in den Kirchenraum eingebracht. Und in die performative Liturgie – wodurch

das Kunstwerk selber sich ebenfalls performativ darstellt. Es bleibt ja nicht, was es war. Übrigens, nicht wir (als Pfarrer) holten es rein in den Raum und die Liturgie – nein: die Künstler selbst wollten das, auf unsere Einladung hin. Als das ruchbar wurde, konnte sich manch einer von uns vor dem ernsthaften Interesse der Künstler und ihren Anfragen kaum mehr retten. Kurz: durchaus wird die Einladung an die Künstler (These 7 des Manifests) von ihnen angenommen. Die Kunstbeauftragten vertreten die These: Kirchen-Räume sind, haben zu sein, Kunst-Räume. Und das eben für „autonome“ Kunst, man verstehe die Notwendigkeit und die Problematik zugleich der Anführungszeichen. Beide „Seiten“, „Kunst und Religion“ – These 1, als je selbständige aber polare Universalien treten in einen Dialog ein.

Ohnehin gilt das für die Mühen vor Ort der Verantwortlichen bei der Ausgestaltung eines neuen oder zu erneuernden Kirchenraums. Gabriela Nasfeter, Gdansk/Ulm, nennt ihre großformatigen weißen Textil-Installationen auf Zeit wie beim Lichtpyramiden-Projekt in kathedralartigen Kirchräumen oder wie beim „gekippten“ textilen Münsterschatten im Stadtraum, schlicht „Dialog mit dem Raum“. Der wiederum kann in allen Spielarten von „sakral“ bis „profan“, vom White Cube und der Galerie bis

zum Marktplatz oder zur Straße geprägt sein. Und also gerade so mit-prägend sein, mit interpretierend. Bei weitem nicht nur Ausstellungs-Konzeptionen sind da zu bedenken (ihnen galt die Kasseler Tagung 2007 „Eine ‚schöne‘ Ausstellung – zur documenta XII“).

So wagte und wandte sich erstmals eine von unseren Tagungen, die im März 2006 in Tutzing, an ein, wie man denken könnte, Artheon durchaus nahe liegendes Thema: den Altar. Den Ort der „Danksagung“, von der her die Kirche ist, wie eine Enzyklika erläutert. Benita Joswig hatte hierzu schon zuvor ethnologische, kulturgeschichtliche und alltagsbezogene Assoziationen mitgeteilt (vgl. Mitteilungen 20/2004: „Die Interdependenz von Tisch und Altar“). Ertrag war der fast banal zu nennende, deswegen nicht überflüssige Hinweis auf den Altar und sein Umfeld (als und samt „Bild“) als „Raum des Performativen“. Hier treffen die Sprachen der Theologie und der Ästhetik zusammen. Das gilt sogar noch für den eigens ent-leerten Raum: St. Moritzkirche, Augsburg 2008. Und führt weiter zu allen Orten des Wortes und des Sakraments, zur Weite und Höhe eines Kirchen-Raums, zur Liturgie. Zu den Leibern, zur Gemeinde. Zur Performativität von uns selber. Auch der im „Alltag“. Kurz: in der ganzen Lebens – Kunst.

Andreas Hildmann

20 Jahre „Artheon“ Einige Aspekte

Was hat die engagierte Arbeit der „Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche, Artheon“ in fast 20 Jahren gebracht? Hat sich die evangelische Kirche der Kunst entschiedener geöffnet? Ist in der Künstlerschaft das Interesse an dieser Kirche und ihrer Botschaft gewachsen? Ja, da und dort wird die Leer-Stelle zwischen beiden Lagern heute deutlicher wahrgenommen. Da und dort wächst gegen-seitige Sensibilität. „Artheon“ konnte die Notwendigkeit des Dialoges zwischen Kirche, Kunst und Kultur plausibel machen und trug damit indirekt bei

zur Errichtung einer Kulturbeauftragten-Stelle beim Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland.“ (Chr. Neubert)

Grundsätzlich aber ist hier die Frage nach Ergebnissen müßig. Die Damen und Herren, die bei „Artheon“ mitarbeiteten, taten es aus Überzeugung, aus Leidenschaft für die Sache und wie Theologen gerne sagen: auf Hoffnung hin. Angebracht wäre es allerdings, zu fragen: Was wurde in all den Jahren gemacht? Und: Wie könnte es weitergehen?

Mitglieder

Von Anfang an war es wichtig, Gleichgesinnte zu finden und zu sammeln. Abgesehen von zwölf kirchlichen Ein-

richtungen und drei freien kooperativen Institutionen zählen sich z. Zt. knapp 200 Einzelpersonen zu „Artheon“. Künstler und Nicht-Künstler, z. B. Theologen und Pädagogen, Architekten, Galeristen oder Kunstwissenschaftler. Alle suchen und haben Kontakte zu Kunstschaaffenden, wissen, was einzelne Künstler leisten, kennen maßgebende Arbeiten und halten sich und anderen einen kulturellen Erfahrungsraum offen. Andererseits haben sie Kenntnisse und Erfahrungen im Bereich der Religion. Die „Artheon“-Mitglieder sind ein großes Potenzial der „Gesellschaft“.

Der Vorstand wird gut daran tun, die einzelnen Mitglieder auch künftig wahrzunehmen, ihre Meinung zu hören, ihr



Andreas Geisselhardt, „Ich habe den Fall gespürt“, 2011, Ausstellung „Einen ganzen Tag begraben“ Detail Installation Hospitalkirche Stuttgart

Wissen zu nützen und ihre Mitarbeit zu erbitten. Nicht wenige Mitglieder sind Multiplikatoren, Organisatoren oder Autoren.

Alle Mitglieder und besonders die Künstlerinnen und Künstler sollten immer wieder die Wertschätzung der „Gesellschaft“ erleben. Etwa durch Vorstands-Besuche, Auftrags-Vermittlungen oder Jahresgaben.

Jahrestagungen

Alljährlich fanden Mitglieder-Versammlungen in kulturell relevanten Städten Deutschlands, Polens und der Schweiz statt. Diese Versammlungen dienten u. a. einem internen Erfahrungsaustausch, einer Programm-Planung und dem Kennenlernen einer aktuellen künstlerischen

Situation vor Ort, deren Thematik dann im Rahmen eines offenen Symposiums vertieft wurde.

Zudem wurde jedes Jahr in Zusammenarbeit mit Evang. Akademien im In- und Ausland zu einer allgemein zugänglichen Tagung eingeladen. Auf hohem Niveau thematisierten diese Tagungen Grundsatzfragen aus dem Schnittfeld von Kunst und Kirche. Immer wieder war es dabei ein Anliegen, „die Eigenständigkeit der Gegenwartskunst als Chance der Kirche“ (H. A. Müller) zu erkennen. Die Symposien und Jahrestagungen waren in aller Regel gut besucht. Allerdings nahmen oft weniger Künstlerinnen und Künstler teil, als erhofft. Offensichtlich tangiert diese das Analysieren künstlerischer Phänomene durch Theologen,

Fachleute und Interessierte nicht vorrangig. Manche mögen auch die anfallenden Kosten bzw. den Ausfall wertvoller Arbeitszeit gescheut haben.

Dennoch – die Tagungs-Arbeit von „Artheon“ sollte unbedingt fortgesetzt werden. Gerade hier kann sich ein aufgeschlossenes Publikum mit neuen Entwicklungen der Gegenwartskunst und der Theologie auseinandersetzen. Hier kann der nötige Dialog zwischen Künstlern und Vertretern der Kirche, zwischen kulturell Orientierten und geisteswissenschaftlich Interessierten zustande kommen. Sinnvoll wäre, auch bei diesen Begegnungen Künstlerinnen und Künstlern mehr Raum zu Aktionen und Selbstdarstellungen zu geben. Die Diskussionen sollten nicht immer pro-

grammatisch festgelegt sein. Sie sollten häufiger von einem gemeinsamen Kunst-Erlebnis ausgehen, um spontan zu neuen Erkenntnissen führen zu können.

„Es ist die Faszination des sinnlich Greifbaren aber rational Unverfügbaren von dem für beide Kategorien der Wahrnehmung eine verändernde Kraft ausgeht.“ (W. Mally)

„Mitteilungen“

Mindestes zweimal im Jahr erschien das Mitteilungsblatt der „Gesellschaft“. Neben lesenswerten, oft akademisch anspruchsvollen Erst-Veröffentlichungen zum internationalen, kontemporären Kunstgeschehen bot das Heft auch Einblicke in die zeitgenössische spirituelle Welt. Dazu kamen Auflistungen laufender oder geplanter Kunstausstellungen, die mitunter von „Artheon“-Mitgliedern verantwortet wurden. Einen breiten

Raum in den gewöhnlich nicht unter 120 Seiten starken „Mitteilungen“ nahmen sachkundige Rezensionen einschlägiger neuer Literatur ein.

Wenn das inhaltlich wertvolle Blatt noch nicht den wünschenswert breiten Leserkreis finden konnte, könnte das an seiner betont asketischen Aufmachung liegen. Es fehlt die Farbe. Es fehlt der graphische Reiz. Freilich – es fehlt auch das Geld für eine gewinnendere Gestaltung. Gleichwohl sollte die „Gesellschaft“, der die Ästhetik am Herzen liegt, die eigenen Veröffentlichungen kühner, ja künstlerischer präsentieren.

Eine noch größere Beachtung könnte „Artheon“ finden, wenn es gelänge, Hinweise auf eigene Aktivitäten in anderen Kunstzeitschriften, in Tageszeitungen oder in Kulturprogrammen von Fernseh-Anstalten unterzubringen.

Kunstpreis

In Anbetracht des bescheidenen Budgets ist es bemerkenswert, dass „Artheon“ seit Jahren den mit €5.000,- dotierten Kunstpreis „Freundeszeichen“ vergibt. Zunächst wurden die Preisträger durch namhafte Museumsdirektoren benannt. Die Verleihung konnte dann in den jeweiligen Museen durchgeführt werden. Inzwischen verabschiedete sich „Artheon“ vom Kuratoren-Modell und stellt Künstlerinnen und Künstlern frei, sich unter Hinweis auf ein, in einem Kirchenraum realisiertes Werk zu bewerben. Auch dieser Weg entspricht der Zielsetzung der „Gesellschaft“. Er kann Diskussionen auslösen, die Kirchengemeinden unmittelbarer betreffen.

Freilich sollte immer im Bewusstsein bleiben: Es geht „Artheon“ um autonome, avantgardistische Kunst. Nicht um so genannte kirchliche Kunst. Der Vor-



Andreas Geisselhardt, „Ich stehe auf“, 2011, Ausstellung „Einen ganzen Tag begraben“, Detail Installation Hospitalkirche Stuttgart

stand sollte im Blick auf die Findung von Preisträgern beweglich bleiben.

Netzwerk

Besonders verdienstvoll ist, dass „Artheon“ im Lauf der Jahre zum Aufbau eines soliden, weitreichenden Netzwerks zwischen Kunst und Kirche beitrug. U. a. treffen sich Kunstbeauftragte, Leiter von Einrichtungen der Erwachsenenbildung oder Bauamtsvertreter evangelischer Landeskirchen in Deutschland und benachbarten Ländern regelmäßig zu fachlichem Austausch, zu gegenseitiger Information und Termin-Absprache, mitunter auch zur Planung gemeinsamer Publikationen oder Veranstaltungen. Einer kennt den anderen. Und mancher ist dankbar für die Ermutigung, die er in dieser Runde erfährt. Nicht jeder kann sich eines Rückhaltes bei seiner Kirchenleitung sicher sein. Noch immer setzt der Protestantismus vor allem auf

das eng verstandene „Wort“, und damit auf die einseitig rationale Erfassung und Klärung der großen Lebensfragen. Noch immer verstehen kirchliche Verantwortungsträger die bildende Kunst im Sinne des 19. Jahrhunderts.

Auch viele Kunstschafter müssen zur Kenntnis nehmen, dass sie im kirchlichen Bereich nicht immer willkommen sind, und ihre Arbeit kaum Resonanz findet. Daran ändern die heute zahlreichen Kunstaustellungen in Sakralräumen wenig.

Prophetische Künstlerinnen und Künstler leben mehr oder weniger freiwillig in ungesicherten Verhältnissen. Sie sehen sich genötigt, sich selbst und ihre Umwelt in Frage zu stellen und immer neu nach tragfähigen Strukturen oder Kräften hinter den Erscheinungen zu fragen. Solchen Künstlern fällt es schwer, zu verstehen, dass Theologen sich nur allzu oft hinter Dogmen verschanzen oder sich

einnisten in Riten und dort Sicherheit finden – während die Mehrzahl der Zeitgenossen vor einer zersplitterten Welt steht. Und eine Sinnsuche nicht mehr zu gelingen scheint.

Religion und Kunst mögen zwei wesensverwandte Systeme sein. Beide suchen nach dem Absoluten. Schon lange aber scheinen sie sich gegenläufig zu bewegen. In einem vorurteilsfreien gegenseitigen Interesse aber könnten Religion und Kunst ihre aufbauende, heilende Kraft wieder entfalten.

Dank

Bei einem Rückblick auf die Erfolgsgeschichte von „Artheon“ darf ein Dank an den langjährigen Präsidenten Helmut A. Müller und an Gerda Strecker, beide in Stuttgart, nicht fehlen. Beide investierten ein außerordentliches Maß an Zeit, Kraft und Herzblut in die „Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche“.

Susan Kamel

Warum mich ein Evangelium der Kunst nicht glücklich macht. Einige kritische Bemerkungen zum Verhältnis von Kunst und Religion

1. Einführung

„Unmittelbarkeit ist Schein, die Oberfläche der Dinge, an denen sie sich berühren. Sie ist Schein für Anderes. Schein deshalb, weil die Dinge hinter ihrer Oberfläche vermittelt sind. (...) Der Schein solcher Unmittelbarkeit vergeht mit der Reflexion unserer selbst in dem Feld endlicher Vermittlungen. Sie verheißt uns keine durchschlagende, unmittelbare Identität, weder die eines erfüllten Selbst noch die einer nicht entfremdeten Welt. Aber sie vermittelt uns die endlichen, realen Möglichkeiten, an denen gelingendes Leben sich messen ließe.“¹

Dieses Resümee des Berliner Philosophen Andreas Arndt ist zugleich ein Plädoyer für eine „vermittelte“ Welt. Begriffe wie unmittelbar, vermittelt, mittellos bzw. mittelbar und vermittelbar werden in meinem Aufsatz über das Verhältnis von Kunst und Religion eine zentrale

Stelle einnehmen und sollen als Begriffe für meinen Gegenstand der ästhetischen und religiösen Erfahrung eine erkenntnis-mäßige Bedeutung erlangen:

Mit meinem Aufsatz möchte ich „für“ Vermittlung und „gegen“ jede erzwungene Unmittelbarkeit, sei es bei der religiösen oder der ästhetischen Erfahrung oder sei es gar bei der Vermittlung von Religionen oder religiösen Kulturen argumentieren.

Ich halte die von vielen Seiten benutzte Unmittelbarkeitsemphe besonders in Bezug auf die museale Arbeit für gefährlich. Sie führt dazu, dass Religion als Kunst vermittelt wird und Kunst als religiös inspiriert gilt.

Meiner Publikation „Black Kaaba Meets White Cube. Wege zur Vermittlung von Religion in Berliner Museen“, die unterschiedliche Vermittlungsstrategien von Religionen in ausgesuchten Museen untersucht (dem Museum für Islamische

Kunst Berlin, dem Museum Europäischer Kulturen Berlin und dem St Mungo Museum) sind einige Passagen dieses Aufsatzes. Meine neueren Forschungen kommen ergänzend hinzu².

2. Vermittelte Begriffe: Religion und Kunst

Als historische Wissenschaft entstand Ende des 19. Jahrhunderts die vergleichende Religionswissenschaft³, die die Religionen untereinander verglich, als hätten sie eine von ihrer Kultur unabhängige Zeitlichkeit⁴. Am Anfang des letzten Jahrhunderts sollte der Gegenstand der Religionswissenschaft mit dem der Religion identisch sein, eine Forderung, die vor allem Theologen vertraten. „Das Heilige“ (Rudolf Otto) oder der „abwesende Gott“ (Friedrich Heiler) wurden in einer „Wesenschau“ (Van der Leeuw) der Religion als „wahrer Gegenstand“ auch der Religionswissenschaft unterstellt.⁵ Es galt, die „Einheit der Religion in der Mannigfaltigkeit der Religionen“ zu erkennen.⁶ Die Religionswissenschaft diente zahlreichen Theologen dazu, ihre Religion zu legitimieren, „Gott aus der

Religionsgeschichte [zu] beweisen“.⁷ Der Religionswissenschaftler gliedert dem „religiösen Subjekt“, da beide eine „Wesensschau“ betrieben, deren Erkenntnisziel „das Ganz Andere“, das „Heilige“ war, das dem Menschen „in den Weg tritt“. Diese von Gerardus van der Leeuw formulierte Aussage über die Wesenheit der Religion steht in seiner „Phänomenologie der Religion“, einer zentralen Schrift der Religionsphänomenologie.

Im Gegensatz zu dieser substantiellen Sicht auf Religion als Singular und auf die Religionswissenschaft steht die Sicht, dass Religionen (plural) kulturelle Systeme sind.

Im Rahmen seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Arbeit des Ethnologen definiert Clifford Geertz Religionen als kulturelle Systeme, als Modelle „von“ und „für“ die Wirklichkeit. Ebenso wie sein Kulturbegriff, ist sein Religionsbegriff ein semiotischer, da „beide“ als Symbolsysteme verstanden werden, mit deren Hilfe Menschen ihr „Wissen vom Leben und ihre Einstellungen zum Leben mitteilen, erhalten und weiterentwickeln“⁸. Geertz betont die historische Bedingtheit von Symbolen, die eine Interpretation der Wirklichkeit darstellen. Will man die Bedeutung von religiösen Symbolen verstehen, so ist es unablässig, auch das Symbolsystem, den Kontext, zu studieren. Geertz sieht im Ethnographen den Beobachter einer fremden Kultur, der diese „liest“ und somit versucht, zu einem „Verstehen fremden Selbstverständnisses“ zu kommen. Kulturen und Religionen, so Geertz, könnten wie ein sprachlicher Text gelesen werden, da Handlungen mehr als sich selbst kommentierten, so dass der Ethnograph mittels der Beobachtung der „öffentlichen Kultur“ auf ihre Bedeutung schließen kann. Führt man Geertz weiter, so muss das Paradigma des Lesens, das eine visuelle Erschließung kultureller Symbole impliziert, zugunsten einer diskursiven Praxis aufgegeben, die nach Michel Foucault mit der Frage nach den Bedingungen verknüpft ist, die die „Organisation von Wissen beeinflussen und Inhalt und Form des Denkens bzw. Sprechens determinieren“⁹.

Auch bezüglich der Betrachtung von Kunst sind substantielle und kontextuali-

sierte Sichtweisen auszumachen:

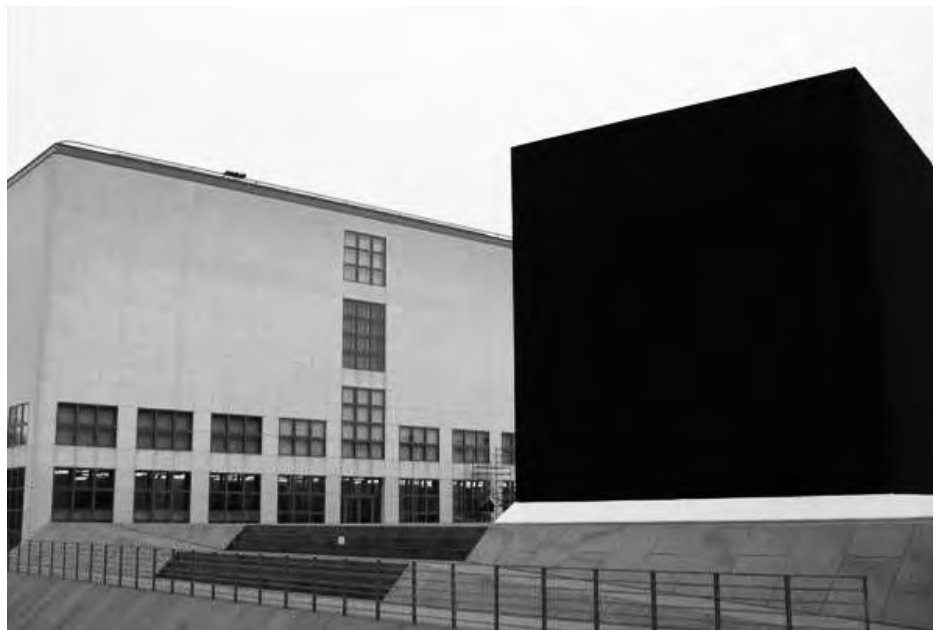
In einer vormodernen Ästhetiktheorie wurde Kunst als „mimesis“ (Nachahmung) begriffen, die den „Schein der Nähe“¹⁰ erzeuge. Alle Schönheit dieser Welt sei nur ein Abglanz der „göttlichen, der einzigen wahren und vollkommenen Schönheit“¹¹. Diese Ontologie der Kunst aus dem Sakralen¹² konstruiert eine Identität von religiöser und ästhetischer Erfahrung, vom vermeintlichen Wesen der Religion (Gott, das Heilige, das Numinose) und Schönheit. Hierbei wird Schönheit ebenfalls als „gegeben“ vorausgesetzt, so dass universalistische Kriterien entworfen werden können. Schönheit ist in dieser Tradition eine den Dingen immanente Wesensart. In der formalistischen Ästhetik, einer Ästhetik, die formale Kriterien zum Maßstab macht, wird die theoriegeleitete Wahrnehmung, d.h. der Konstruktcharakter von Ästhetik als Aisthesis, also Wissenschaft von der Wahrnehmung, gelehrt.

Dieser formalästhetische Kunstbegriff, den Aby Warburg mit einer ästhetisierenden Kunst- bzw. Stilgeschichte beschrieben und dann kritisiert hat, ist für die Museumsgeschichte nicht nur aus Berliner Perspektive bedeutsam.¹³ Hatte sich bereits Karl Scheffler 1921 in seiner Schrift „Berliner Museumskrieg“ für eine Autonomie der Kunst stark gemacht,

indem er feststellte „das Kunstwerk [...] trifft unmittelbar das Gefühl“, fortfahrend, „Was in diesem Falle so stark und unmittelbar wirkt, ist die Form, die aus der Seele stammt und wieder zur Seele spricht, die Form, die eine Kraft ist und überall und zu jeder Zeit die verwandte Kraft begrüßt. Diese Kraft der Form ist elementar“¹⁴, so folgerte er für das Museum:

„Das Museum ist ein Haus der Schönheit und der Erkenntnis; Schönheit und Erkenntnis wenden sich voraussetzungslos [also unmittelbar, Anm. der Autorin] dem Göttlichen zu.“¹⁵

Die hier geforderte Autonomie der Kunst kann mit Aby Warburg einer Kunstbetrachtung weichen, die die sozialen und politischen Kontexte in den kunsthistorischen Diskurs einbringt. Daniela Hammer-Tugendhat fasst diesen eher kulturwissenschaftlich orientierten Kunstbegriff folgendermaßen zusammen: Kunst wird von Menschen für Menschen produziert. Konzeptionen einer Autonomie der Kunst, eines „wahren Wesens“ der Kunst oder ihre Reduktion auf eine reine Stilgeschichte widersprechen einem kulturwissenschaftlichen Ansatz ebenso wie die Vorstellung von Kunst als eines subjektiv authentischen Ausdrucks des „Künstler-Genies“: „Kunst ist Produkt „und“ Produzent von Diskursen, ein-



Black Kaaba Meets White Cube in Hamburg. Hier war 2007 der Cube von Gregor Schneider vor der Hamburger Kunsthalle

gebunden in nicht-sprachliche Erfahrungen und Praktiken der Gesellschaft und damit involviert in Konflikte und Machtkonstellationen“¹⁶

Zudem sollte Ästhetik Komplexität vermitteln. Sie müsste die Historizität, die Grenzen und Strategien des westlichen Kunst- und Kulturbetriebs aufzeigen.

3. Das Museum als Tempel

Betrachtet man die musealen Vermittlungsstrategien von Religionen, so stellt man fest, dass sie vorwiegend an zwei Orten stattfinden: In den Kunstmuseen und den kulturgeschichtlichen Museen. Wir finden Religionen als Teil von Kulturen in den ethnographischen Sammlungen und als „religiöse Kunst“ im Kunstmuseum.

Erst neuerdings werden Religionen in eigenständigen „Religionsmuseen“ ausgestellt, wie etwa im St Mungo Museum of Religious Life and Art in Glasgow oder in dem im November 2001 eröffneten World Religions Museum in Taipeh.¹⁷ Die Präsentation von religiöser Kunst – und damit von Religion als Kunst im Kunstmuseum – ist die ältere und zugleich für die Geschichte der Institution Museum bedeutsamere Form der Präsentation. Der Kunsthistoriker Werner Busch schrieb über die Funktion der Kunst: „Der weitaus größte Teil aller heute im Museum hängenden Bilder (...) ist religiöser Natur oder ursprünglich religiös fundiert“¹⁸.

Sind wir nach dieser Information nicht versucht zu fragen, warum wir überhaupt noch Museen für religiöse Kulturen brauchen, wenn sowieso alle Kunstsammlungen religiös fundiert sind? Eine Antwort hierauf finden wir in der Vermittlungsstrategie eines solchen kulturwissenschaftlichen Museums.

Betrachten wir nämlich diese Kunstmuseen, so treten Strategien zu Tage, die im Folgenden unter dem Aspekt der ästhetischen und religiösen Erfahrung ausführlicher analysiert werden sollen.

Das Verhältnis von Religion und Kunst ist für die Geschichte des Museums – wie schon Werner Busch schrieb – vom „Musentempel zum Lernort“¹⁹ bzw. Kommunikationsort konstitutiv: Wird

Kunst mittels rein ästhetischer Präsentation dekontextualisiert und enthistorisiert²⁰, so sind auch Religionen im neuem Bildungsort Museum nicht davor gefeit, ästhetisiert zu werden, so dass Religion als Kunst ästhetisch erlebt werden kann. Das Museum wird auch heute noch oft als Ort der reinen sinnlichen Erkenntnis protegiert, ja sogar als der einzige Ort, an dem „Religiosität“ heute noch möglich ist.²¹ Eine „ästhetische Urerfahrung“²² oder ein „Paradies der Unmittelbarkeit“²³ werden ins Feld geführt, um einen reinen Kunstgenuss in den Bereich der Inkomunikabilität zu rücken.²⁴ Schweigen, Kontemplation, ein „Wirken-lassen der Werke“ scheint hierfür die angemessene Ausdrucksform zu sein.

Einige kunsthistorische Positionen sehen sogar alle moderne Kunst als religiös inspiriert, z.B. die Ausstellung GegenwartEwigkeit.²⁵ Religion ist aus dieser kunstphänomenologischen Sicht „ein Phänomen sui generis“, eine „universale anthropologische Konstante“. Mit dieser „Sakralisierung der Kunst“²⁶ wird eine Reduzierung von Kulturgeschichte auf Religionsgeschichte betrieben, die andere wichtige Funktionen von Kunst und Religion vernachlässigt.²⁷ Auch werden Religion und Kunst als Gleichursprünglich, als „Zwillinge oder Klone einer Menschheit“ beschrieben, die sich auf ihr „Wesentliches“ beschränken sollten: Der Begegnung mit Schönheit und mit den Göttern. „Das Erhabene als Grenzkategorie religiöser und ästhetischer Erfahrung“ – so auch der Titel einer Schrift von Ernst Müller aus dem Jahre 1998 – nimmt in diesem Diskurs eine zentrale Stellung ein. Nach dem postulierten Verlust des Absoluten soll die Kunst zum Modus werden, um das vermeintlich Undarstellbare, das Numinose, Absolute, darzustellen. Die Berliner Ausstellung „Über Schönheit“ im „Haus der Kulturen der Welt“ (bis März 2005) war ein Versuch, diesen wichtigen Begriff der Ästhetikgeschichte zu rehabilitieren, indem er in unterschiedliche Kontexte gestellt wurde. Ein Unbehagen bleibt jedoch auch hier: Bis in die Postmoderne, so der Kurator Shaheen Merali, sei die eigentlich religiöse Kategorie des Erhabenen für die Ästhetikgeschichte von besonderer Wichtigkeit.

Auch in Bezug auf Religion wird die Unmittelbarkeitsempfänger bemüht, um mittels eines „ozeanischen Gefühls“²⁸, des „Numinosen“, „ganz Anderen“²⁹ den Erfahrungsdiskurs der empirischen Wissenschaftlichkeit zu entheben. Das „Absolute“ wird uns als präreflexiv vorgestellt, verbleibe im Gefühl und könne nicht adäquat dargestellt werden.³⁰

Der religiöse Mensch, so scheint es, ist ebenso begabt wie der Kunstgenießer; der eine zur religiösen, der andere zur ästhetischen Erfahrung.

Wenn man also von einer angeborenen Begabung des Menschen zu bestimmten Erfahrungen ausgeht, dann – so möchte ich betonen – ist jegliche Vermittlung unnötig.

Fassen wir die theologischen Aussagen zur religiösen Erfahrung zusammen, lässt sich sagen, dass ein äußerer Stimulus wie das „Universum“ (Schleiermacher), das „Numinose“, das „mysterium tremendum“ oder „fascinans“ (Otto) oder das „Göttliche“ (James) „unmittelbar“ wahrgenommen werde, während es bei der Vermittlung an Gehalt einbüsse, unwesentlich würde, und es dadurch zur Verfälschung käme. Die Unmittelbarkeit religiösen Erlebens habe – so Heiler – ihre vermeintliche Undarstellbarkeit und Unsagbarkeit zur Folge, da im „Augenblick der Unmittelbarkeit [...] die Anschauung untrennbar mit dem Gefühl verbunden“ sei³¹. Religion wird hier zu einem Wahrnehmungsmodus sui generis und das religiöse Erleben zu einer präreflexiven sinnlichen Erkenntnis. Die sinnliche Erkenntnis wird radikal von dem rationalen mittelbaren Erkennen getrennt und als Urerfahrung der empirischen Wissenschaftlichkeit enthoben. In diesem Diskurs nimmt das Schweigen – als nicht-diskursive Form – in seiner Begriffslosigkeit eine besondere Stellung ein – ähnlich dem Schweigen in Angesicht eines absoluten Kunstwerkes. Dieser an sich paradoxe Diskurs zeigt sich am eindrucksvollsten in der mystischen Poesie, die mit bildreicher bunter Sprache von der Unsagbarkeit des religiösen Erlebnisses spricht.

Religionswissenschaftliche Bestimmungen von Religionen hingegen sollten die soziale Produktion betonen und die „Mittel und Wege, Bedingungen und Prozes-

se³² dieser Produktion von Religionen untersuchen. Ihre Aufgabe ist es, diese „mittellosen“, in ihrem doppelten Wort-sinn, Diskurse der Religionsphänomenologie und Kunstphänomenologie zu dekonstruieren, um so auf unterschiedliche Funktionen sowohl der Kunst als auch der Religion aufmerksam zu machen. Mittlerweile suchen kirchliche Institutionen von sich aus die Nähe zu Museen, um ihrerseits deren Inszenierungsstrategien zu nutzen und eine identische „Grundstruktur“ religiöser und ästhetischer Erlebnisse zu postulieren und die Chance einer künstlerischen Unmittelbarkeitsempfänger – wenn die religiöse Unmittelbarkeit versagt – aufzugreifen. Der Band „Lost Paradise Lost. Kunst im sakralen Raum“, der 2000 von Jürgen Doppelstein herausgegeben wurde, gibt eine gute Übersicht über Versuche, den „wahren Kultraum der Ästhetik“, das Gotteshaus, zum Ausstellungsraum oder Museumstempel zu machen. Das „verlorene Paradies“ kann nun endlich auch in der Kirche wieder entdeckt werden.³³ Eine rein ästhetische Präsentation, sei es in der Kirche oder – wieder zurück, im Museum stellt einen Zwang zur Unmittelbarkeit dar, womit nun auch das Museum zum Agenten Gottes, zum Übermittler eines Absoluten wird.

Abbildung eins zeigt eine Inszenierung aus dem St Mungo Museum, in der einem islamischen Gebetsteppich ein modernes Kunstwerk von Ahmed Moustafa gegenübergestellt ist. Diese kommentiert der Künstler selbst: „Kunst sei schon immer die Suche nach dem Heiligen gewesen.“ Im Raum wird also nur Religion als Inspiration von Kunst ausgestellt, als Kultur stiftend. Der Kommentar eines Besuchers zu dieser Inszenierung im Raum für religiöse Kunst belegt, dass die Intention des Kuratoren, Kunst als substantiell religiös darzustellen, Erfolg hat: „Wenn irgendjemand an dem Wert von Kunst zweifele, dann solle er sich diese spirituelle kleine Ausstellung ansehen, die die Essenz von Kunst zeige.“³⁴ Diese Art der rein ästhetischen oder formalästhetischen Präsentation ist für das Kunstmuseum bisher immer noch die häufigste Vermittlungsform. Mit einer formalästhetischen Präsentation



Abbildung 2: Inszenierung von Kunst im Raum für religiöse Kunst des St Mungo Museums, Glasgow

meine ich, dass die Konstruiertheit von Wahrnehmung außer Acht gelassen wird und universale Sehweisen oder universale Gefühle, sprich anthropologische Konstanten, vorausgesetzt werden. Schönheit und auch Heiligkeit sind in dieser Theorie keine Zuschreibung, nicht Schönheit für „mich“, sondern eine den Dingen immanente Wesensart und somit potentiell von allen – schon rein formal – erfahrbar. Die Fähigkeit etwas ästhetisch oder religiös erfahren zu können, hängt aus dieser Perspektive allein von der Empfindsamkeit der Betrachter ab. Die

Notwendigkeit von Hintergrundwissen, um eine Erfahrung als „religiös“ oder „schön“ „deuten“ zu können, bleibt unberücksichtigt. Diese bis heute gängigste Vermittlungsform des Kunstmuseums, die White-Cube-Inszenierung hat Brian O’Doherty 1986 als „Kultraum der Ästhetik“ treffend beschrieben. Beispiele für solche formalästhetische Shows finden sich bis in die Gegenwart: Jean Hubert Martin, der Hauptkurator der Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“, die 2001 im Düsseldorfer MuseumKunstPalast gezeigt wurde,



Abbildung 3: Der Islamische Altar des Künstlers Imam Issifou in der Ausstellung Altäre – Kunst zum Niederknien, Museum Kunstpalast 2001, Düsseldorf

vermittelte Ritualobjekte allein mittels der ästhetischen Kontemplation und will – so Martin selbst – zu Toleranz und Verständnis fremder Kulturen beitragen³⁵. Die Schöpfer dieser Altäre werden folgerichtig auch zu Künstlern und sind nicht mehr „nur“ religiöse Spezialisten. Martin will zu einer formalästhetischen Wahrnehmung ermutigen und – so meine Kritik – vielleicht zwingen. Hiermit intendiert er die unterschiedlichen Perspektiven der Ethnologie und der Kunst zu überwinden.

Die Abbildung zeigt beispielhaft einen islamischen „Altar“. Obwohl der Islam keine Altäre kennt und der Imam, der Vorbeter, mit Sicherheit kein Künstler ist und sein will, wird dieser religiöse Raum für die Ausstellung vereinnahmt. Fragen der religiösen Konstruktion von Geschlecht oder von gesellschaftlichen Hierarchien – dies sind nur einige mögliche Fragestellungen – werden bei dieser Sicht auf Gebetshäuser ausgeklammert. Die ästhetische Erfahrung tritt an die Stelle der religiösen Erfahrung. Die Kunstkuratoren sind die neuen Überbringer und Konstrukteure gesellschaftlicher Werte. Eine Präsentation von Religionen als Kunst verstellt somit einen kritischen Blick auf die dargestellten Phänomene und propagiert eben diese ästhetische Wahrnehmungsform als universal. Ein weiteres Beispiel für solch eine formalästhetische Präsentation stammt aus Berlin: Jüngst, d.h. bis zum 18. Januar 2010 war in Berlin im Martin Gropius Bau die Ausstellung „Taswir – Islamische Bildwelten und Moderne“ zu sehen, die von Almut Bruckstein kuratiert wurde. Die Installation *We/Nous/nahnou* von Buthayna Alis zeigt Schaukeln aus Kautschuk, auf denen jeweils ein Wort auf Arabisch geschrieben ist. Hierzu zählen Worte wie Freiheit, Politik, Liebe, Religion, Ökonomie. Diese Worte finden sich nicht übersetzt in der Ausstellung oder in der Publikation wieder. Vielmehr lädt die Kuratorin den Besucher ein, eine schwebende Erfahrung zu machen: „Ali Buthaynas kalligraphische Rauminstallation „*We/Nous/Nahnu*“ lädt die Besucher zu einem Erlebnis des Schwebens ein, sie manifestiert das Changieren

zwischen Poesie, Schrift und Bewegung [...].“³⁶ Was, wenn ich diese Musikalität nicht hab? Sich kein Gefühl von Schwerelosigkeit einstellt? Wer kann diese ästhetische Erfahrung machen? Wer möchte dies? Wichtig ist auch, dass oftmals mit dieser Reduzierung von Kunst auf ein unmittelbares Erleben viele Informationen und Erkenntnisse verschwiegen werden: Die in Kanada lebende und in Damaskus, Syrien, geborene Ali hat für diese Installation einen Survey über den Sinn des Lebens gemacht. Auf ihrer Webseite liest sich:

“So, the words you see written on the swings, as well as the sound and the experience of the space, are all taken from a survey about the meaning of life. I actually asked people for words that represent the meaning of life. These words are the result of this survey. These words are related to many, many subjects: Politics, Economics, Religion, sex...etc Maybe because these words are subjects that are becoming more and more out of our control for most people at least.”

Historisch lässt sich diese elitäre und vormoderne Ästhetiktheorie, auf die sich die formalästhetische Ausstellungspraxis beruft, auf das 19. Jahrhundert zurückführen: Wolfgang Kemp analysiert die Erfindung der modernen Institution Museum als religiös anmutende „höhere Weihe“ für das Bürgertum, das sich mit der Definitionsmacht – und zugleich mit der Versicherung ihres Geschmacks – über eine „Hochkunst“ in Konkurrenz zu Adel und Geistlichkeit stellte.³⁷ Die Möglichkeiten des Zugangs zu Sammlungen gibt laut Pierre Bourdieu Aufschluss über Gesellschaftshierarchien. Haben die Herrschaftshäuser früher dem Volk den physischen Zugang verweigert, so bleibt heutzutage breiten Bevölkerungsschichten der intellektuelle Zugang versperrt.³⁸ Erst jüngst ist Bourdieus Schrift „Die Liebe zur Kunst“ auf Deutsch erschienen, in der er eben dieses Privileg des Museums, die Sprache zu sprechen, die „für alle und in allen Ländern verständlich“ sei, kritisch hinterfragt.³⁹ Gegen diese Reduzierung von Ästhetik zu einer Ästhetik als erzwungene

Unmittelbarkeit⁴⁰ schreibt der Wuppertaler Ästhetikprofessor Bazon Brock seit 1977 in seinem Werk „Ästhetik als Vermittlung“ an.⁴¹ Brock macht darauf aufmerksam, dass die Ästhetik einer Vermittlung bedürfe, da unsere Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Erlebnisformen schon immer vorgeprägt sind. Es war Bazon Brock, der die erste „Besucherschule“ 1968 für die Documenta in Kassel initiierte. Diese Tradition wurde noch mit der letzten Documenta12 unter der Leitung für die Vermittlung durch Carmen Mörsch vertieft.⁴² Mit Brock möchte ich beides, Religion und Kunst, als vermittelt und deswegen unbedingt als „zu vermitteln“ vorstellen. Denn der Akt des Vermittelns, d.h. das Aufzeigen, wie religiöse oder ästhetische Identitäten konstruiert wurden und werden, sollte meines Erachtens die Hauptaufgabe von Museen religiösen Inhalts darstellen. Diese Vermittlung darf natürlich nicht, wie wohl im World Religions Museum in Taipeh geschehen, zum Ort werden, wo man „religiöses Erleben“ erlernen soll. Die religiöse Erziehung müsste m.E. weiterhin den religiösen Institutionen vorbehalten sein.

4. Das Museum als Kommunikationsort

Die Sicht auf das Museum „als sozialer Akteur“ wurde von einer Bewegung, die sich Neue Museologie⁴³ nennt, stark gemacht:

In der „Erklärung von Quebec“ aus dem Jahr 1982, durch den Internationalen Museumsrat ICOM wurden folgende Ziele formuliert:

„Die neue Museologie – Ecomuseologie, Community Museology und alle anderen Formen einer aktiven Museologie – ist in erster Linie an der Entwicklung der Gesellschaft interessiert.“

Ausgangspunkt für diese Neue Museumsbewegung waren indigene Gruppen aus den USA, Kanada, Australien und Neuseeland, die Repräsentation und Partizipation im Kulturbetrieb einforderten. Neue Museologie und Community Museologie betont die soziale Verantwortung des Museums, möchte dazu beitragen, dass das Museum inklusiv wird und will

Begriffe wie Wahrheit oder (Wissens-) Kanon hinterfragen. Theorien der Differenz, Forderungen nach Repräsentation werden wichtig.

Diese neue Bewegung erschafft nun – wenigstens theoretisch – das inklusive Museum.⁴⁴

Marginalisierte Gruppen in Bezug auf Alter, Geschlecht, sozialer und ethnischer Herkunft etc. sollten ermächtigt werden. Sie sollten in den Kanon musealer Sammlungen integriert werden. Für den musealen Arbeitsbereich der Forschung ist es wichtig, dies nun zusammen mit den sogenannten Source Communities zu machen. Ziel ist es, diese Gruppen als Besucher zu adressieren, u.a. indem man sie in die Ausstellungsentwicklung – als Experten über ihr eigens kulturelles Erbe einbezieht.

Dieser veränderten Sicht auf die Aufgabe des Museums ging einher mit einem Paradigmenwechsel auch in anderen Wissenschaften – wie z.B. den Kognitionswissenschaften und Lerntheorien, die sich auch auf die museale Arbeit auswirkte:

Der Mensch – in unserem Fall der Besu-



Abbildung 5 „Christ of St John of the Cross“, Salvador Dali in der Kelvingrove Gallery, Glasgow, während einer Führung mit Senioren. Hier wird das religiöse Bild dafür verwendet, eine ganz andere Geschichte zu erzählen, die des Sammlers Tom Heneymans



Abbildung 4: Die thematische Vitrine über den Islam im St Mungo Museum, Glasgow

cher – ist nicht mehr das leere Gefäß, das mit objektivem Wissen „gefüllt“ wird, sondern aktiver Konstrukteur – Meaning Maker – von Wissen. Auch hier wird wieder wichtig, dass alles vermittelt ist: sozial, kulturell, durch das Alter, das Geschlecht etc.⁴⁵

Fazit ist: Museen müssen zugänglich sein – und zwar physisch, sozial und intellektuell.

Für solche Museen oder Ausstellungen als Kommunikationsorte gibt es natürlich auch schon zahlreiche Beispiele.

Abbildung 4 zeigt die thematische Vitrine über den Islam aus dem St Mungo Museum of Religious Life and Art in Glasgow. Dieses Museums ist m.E. ein Museum, das zumindest was den Raum für religiöses Leben betrifft, ein kritisch-religionskundliches Museum darstellt, das versucht, in aktuelle gesellschaftliche Diskurse einzugreifen. Andere Museen, die richtungsweisend sind wären z.B. die British Galleries im Victoria and Albert Museum, das Kelvingrove Museum in Glasgow, das National Museum of the American Indian in Washington DC oder auch die Tate Britain und Tate Modern in London.

Mit einem jüngst begonnenen Projekt „Experimentierfeld Museologie. Über das Kuratieren islamischer Kunst- und Kulturgeschichte“ (siehe [mentierfeld-museologie.org\) wollen wir diese neuen Orte aufspüren, deren Strategien eingehend untersuchen und für die hiesige Vermittlungsarbeit an Berliner Museen fruchtbar machen.](http://www.experi-</p>
</div>
<div data-bbox=)

Abschließend möchte ich festhalten: Nimmt man aktuelle Forderungen ernst, das Museum als Forum für Kommunikation zu begreifen, das in aktuelle politische Diskurse eintritt, so ergeben sich zwei Forderungen aus meinen Ausführungen:

1. Insbesondere bei der Präsentation von Religionen hat das Museum die Aufgabe der Dekonstruktion von sozialhistorischen Mythen.
2. Religiöse Erfahrung und ästhetische Erfahrung sind keine mystischen Begabungen, sondern werden durch Sprache, Geschlecht, Alter, Kultur etc. vermittelt und in einem bestimmten Wahrnehmungsraum als solche gedeutet.⁴⁶ Gerade bei der Präsentation von Religionen ist daher eine Vermittlungsstrategie notwendig, die die Ausstellungsmacher und -macherinnen nicht zu Vertretern einer göttlichen oder ästhetischen Heilsbotschaft macht. Museen sind moderne Instrumente der Wissensvermittlung, die aufgrund ihrer „erlebnisreicheren“ Vermittlungsart auch unprivilegierte soziale Gruppen ansprechen können. Anders als Ausstellungsmacher, die in

einer reinen ästhetischen Präsentation von Objekten die Antwort auf den alten Museumskrieg zwischen Ethnologie und Kunstgeschichte sehen, und somit wieder eine ästhetische Bildung in den Vordergrund rücken, möchte ich mit meinem Ansatz die Abhängigkeit des ästhetischen Urteils von einer „theoriegeleiteten Wahrnehmung“ bewusst machen.

Das Museum als Kommunikationsort muss auch für eine ästhetische Erfahrung aktive Vermittlungsarbeit leisten und die Besucher und Besucherinnen als aktive Bedeutungsmacher mit einbeziehen. Die Kuratoren könnten im Lernort Museum den Weg der Konstruktion von „schön“, „profan“ bzw. „heilig“ oder auch „authentisch“ aufzeigen. Sie könnten vermitteln, dass Werte wie Schönheit, Heiligkeit oder Authentizität immer verbunden sind mit sozialem und materiellem Wert und der Vorstellung, es gäbe eine universelle Wahrheit. Die eigentlichen Bedeutungsmacher von „heilig“ bzw. „profan“ jedoch bleiben die Betrachter und Betrachterinnen. Dies wird auch aus der Tatsache deutlich, dass ganz ungeachtet des vermeintlich säkularen Wahrnehmungsraumes im Museum Menschen dort zur Andacht oder zum Gebet niederknien.⁴⁷

Meines Erachtens sollte es jedoch nicht Ziel einer musealen Vermittlung sein, die Besucher zu einer religiösen Erfahrung zu befähigen. Dies sollte weiterhin den Kirchen vorbehalten bleiben.

Die frohe Botschaft der Religion kann entrücken, die Botschaft von Kunstwerken, die Produkte persönlicher, gesellschaftlicher, kultureller etc. Diskurse sind, können jedoch mehr als nur erfreuen, sie können auch irritieren und aufrühren. Fazit: Es gibt religiös inspirierte Kunst und Kunst, die nichts mit Religion oder religiöser Deutung zu tun hat. Die Aufgabe der Kuratoren ist es nun, beide sowohl den Kunstliebhaber als auch den „kulturellen Analphabeten“, den religiös Suchenden als auch den Atheisten zu adressieren.

Vortrag im Rahmen der Tagung „Spuren des Heiligen“ in der Evangelischen Akademie Tutzing, Februar 2010.

- ¹ Andreas Arndt: Unmittelbarkeit. Bielefeld 2004, S. 48-50.
- ² Andreas Arndt: Unmittelbarkeit. Bielefeld 2004, S. 48-50.
- ³ Kamel, Susan : Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen. Black Kaaba Meets White Cu be. Wiesbaden 2004.
- ⁴ Karl-Heinz Kohl: Geschichte der Religionswissenschaft. In: Hubert Cancik; Burkard Gladigow; Matthias Laubscher (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Band I, Stuttgart 1988, S. 217-262.
- ⁵ Dario Sabatucci: Kultur und Religion. In: Cancik, Gladigow, Laubscher (wie Anm. 4), S. 46.
- ⁶ Hartmut Zinser: Der Markt der Religionen. München 1997, S. 158.
- ⁷ Friedrich Heiler. Erscheinungsformen und Wesen der Religion. Stuttgart 1961, S. 1-21.
- ⁸ Burkhard Gladigow: Religionsgeschichte des Gegenstandes – Gegenstände der Religionsgeschichte. In: Hartmut Zinser (Hg.): Religionswissenschaft. Eine Einführung, Berlin 1988, S. 27; ders. „Imaginierte Objektsprachlichkeit“. Der Religionswissenschaftler spricht wie der Gläubige. In: Axel Michaels, Daria Pezzoli-Olgiati, Fritz Stolz (Hg.): Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie? Bern 2001, S. 421-440.
- ⁹ Clifford Geertz: Religion als kulturelles System. In: Ders.: Dichte Beschreibung, München 1983, S. 46.
- ¹⁰ Foucault, zitiert nach Volker Gottowik: Konstruktion des Anderen, Berlin 1997, S. 317.
- ¹¹ Michael Hauskeller: Was ist Kunst? München 1998, S. 19.
- ¹² Hauskeller (wie Anm. 11), S. 21.
- ¹³ Siehe Karl Albert: Zur Ontologie des Sakralen in der Kunst. In: Ders.: Philosophie der Religionen. Philosophische Studien Bd. 3, St. Augustin 1991, S. 67.
- ¹⁴ Aby M. Warburg: Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. In: Dieter Wuttke (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden 1980, S. 11-64.
- ¹⁵ Karl Scheffler: Berliner Museumskrieg, Berlin 1921, S. 15.
- ¹⁶ Ebd., S. 109f. Bestritten werden kann jedoch nicht, dass viele Bilder von ihrer Intention her, ein religiöses Gefühl erzeugen sollen. Vgl. Hans Belting: Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild. In: Werner Busch (Hg.): Funk Kolleg Kunst, Bd. 1: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, München 1987, S. 176.
- ¹⁷ Daniela Hammer-Tugendhat: Kunst/ Konstruktionen. In: L. Musner, G. Wunberg (Hg.): Kulturwissenschaften. Forschungen – Praxis – Positionen, Wien 2002, S. 314. Hervorhebung im Text. Die kulturwissenschaftliche Kunstwissenschaft geht auf Aby Warburgs Konzept einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft zurück, mit der er sich gegen eine „ästhetisierende Kunstgeschichte“ wandte. Vgl. z.B. Warburgs Untersuchung von Botticellis „Geburt der Venus“. Warburg in Wuttke 1980:11-64.
- ¹⁸ Zu Glasgow siehe Kamel 2004 (wie Anm. 2) ; zu Taipei siehe Annette Wilke, Esther-Maria Guggenmos (Hg.): Im „Netz des Indra“: Das Museum of World Religions (Taipeh), sein buddhistisches Dialogkonzept und die neue Disziplin der Religionsästhetik, Münster 2008. Siehe auch Rezension von Kamel, Susan: Annette Wilke und Esther-Maria Guggenmos (Hrsg.): Im Netz des Indra. Wien 2008.

- In: Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.): Paideuma. Band 55.
- ¹⁹ Busch (wie Anm. 16), S. 1.
- ²⁰ Siehe dazu Walter Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen, Darmstadt 1974.
- ²¹ Siehe dazu J. Clifford: Sich selbst sammeln. In: Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.): Das Historische Museum, Frankfurt a.M. 1990; William RUBIN (Hg.): <Primitivism> in Modern Art. Affinity of the Tribal and the Modern, 2 Bde., New York 1984; Susan Vogel: African Masterpieces from the Musée de l'homme, New York 1985.
- ²² Siehe dazu Svetlana Alpers: The Museum as a Way of Seeing. In: I. Karp, D.S. Lavine (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Displays, Philadelphia 1990.
- ²³ Hans Robert JAUB: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. In: Jürgen Stöhr (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, S. 17.
- ²⁴ Jürgen Stöhr (wie Anm. 23), S. 319.
- ²⁵ Siehe dazu Jörg Hermann (Hg.): Die Gegenwart der Kunst: ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998.
- ²⁶ Siehe dazu Wieland Schmied: GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung. In: W. Schmied, J. Schilling (Hg.): GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, Stuttgart 1990, S. 11-26.
- ²⁷ Susanne Lanwerd: Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit. Würzburg 2002, S. 10.
- ²⁸ Siehe dazu Busch (wie Anm. 16), S. 2.
- ²⁹ Karl-Heinz Kohl: „dies ozeanische Gefühl...“ – Anmerkungen zu einer neueren Bestimmung von Religion. In: Bodo-Michael Baumunk, Eva Maria Thimme (Hg.): 7 Hügel, Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts. Bd. 5: Glauben, Bonn 2000, S. 81-85.
- ³⁰ Siehe dazu Horst Firsching, Matthias SCHLEGEL: Religiöse Innerlichkeit und Geselligkeit. Zum Verhältnis von Erfahrung, Kommunikabilität und Sozialität – unter besonderer Berücksichtigung des Religionsverständnisses Friedrich Schleiermachers. In: Hartmann Tyrell, Volkard Krech, Hubert Knoblauch: Religion als Kommunikation, Würzburg 1998, S. 31-81.
- ³¹ Ernst Müller: Beraubung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung. In: Jörg Herrmann (Hg.): Die Gegenwart der Kunst: ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München 1998, S. 162.
- ³² Heiler, zitiert nach Firsching/Schlegel (wie Anm. 30), S. 35.
- ³³ Susanne Lanwerd (wie Anm. 27), S. 11.
- ³⁴ Jürgen Doppelstein: Vom verlorenen Paradies zur modellierten Welt. Kunst und Religion zwischen Romantik und Moderne. Erkundungen anlässlich einer Ausstellung. In: Ders. (Hg.): Lost Paradise Lost. Kunst und sakraler Raum (Katalog zur Ausstellung in Hannover). Hamburg 2000, S. 34-65.
- ³⁵ Unveröffentlichter Kommentar eines Besuchers Nr. 4923. Im Original: If anyone needs to questions the value of „art“, then this small exhibition on spirituality contains, I feel, some of the essence of why art for us all.“ Hervorhebungen im Original.
- ³⁶ Jean-Hubert Martin: altäre – kunst zum niederknien. In: Marie L. Syring, Bert A. Kaufmann (Red.): oh! Cet écho! – museum kunst palast magazin, no.2, 2002a, Düsseldorf 2001, S. 6-12.
- ³⁷ Aus dem Begleitheft der Ausstellung.
- ³⁸ Wolfgang KEMP: Kunst kommt ins Museum. In:

Busch (wie Anm. 16), S. 213.

³⁸ Tony Bennet: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1994, S. 10.

³⁹ Pierre Bourdieu: *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*, Konstanz 2006 (Erstveröffentlichung Paris 1966).

⁴⁰ Bazon Brock: *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande, Schriften 1978-1986*, Köln 1986.

⁴¹ Ders.: *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitspapier*

eines Generalisten (1958-1977), Köln 1977.

⁴² Mörsch, Carmen. *Kunstvermittlung. Vol. 2* Berlin.

⁴³ Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies*. Oxford 2006. MacDonal, Sharon: *Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung*. In: Baur, Joachim (Hg.), *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld 2010, S. 49-69.

⁴⁴ Dodd, Jocelyn; Sandell, Richard: *Including Museums*. Leicester 2001.

⁴⁵ Hooper-Greenhill, Eileen; Studying Visitors. In: Macdonald, Sharon (Hg.), *A Companion to Museum Studies*. Oxford 2006, S. 362-376.

⁴⁶ Siehe dazu Ursula Kubach-Reutter: *Überlegungen zur Ästhetik in der Ethnologie und zur Rolle der Ästhetik bei der Präsentation völkerkundlicher Ausstellungsgegenstände. Eine Studie zur Museums-ethnologie*, Nürnberg 1985, S. 130ff.

⁴⁷ Wolfgang Kemp: *Kunst wird gesammelt*. In: Busch (wie Anm. 16), S. 185.

Verena Krieger

Ewigkeit und Plötzlichkeit. Zur Polarität der Transzendenzerfahrung in der modernen Kunst

In den 50er Jahren, also zu einer Zeit, als die Abstraktion hoch umstritten war, hat der katholische Philosoph und Schriftsteller Walter Warnach die abstrakte Malerei gegen den „bösen Blick“ der konservativen Kulturkritik zu verteidigen gesucht, indem er ihr ein privilegiertes Vermögen zusprach, sakrale Bilder hervorzubringen.¹ Diese Behauptung stützte er auf grundsätzliche Überlegungen über das Verhältnis von Bildfunktion und Bildgestalt. Wenn in sakraler Kunst „die Gottgehörigkeit der Welt im Ganzen“ zum Ausdruck komme, argumentierte er, dann müsse es „für das Erlebnis des Sakralen (...) Äquivalente in der Ordnung der künstlerischen Gestaltung (geben), die an ihnen ablesbar sind“, mithin – wie Alex Stock es bezeichnete – „Formeigentümlichkeiten des Bildwerks selbst“, die diesem sakralen Charakter verleihen.² Warnach nannte drei formale Charakteristika, durch die das sakrale Bild konstituiert sei: „1. das Moment der Negativität, der Entnahme, des Opfers der Lebensgestalt 2. das Moment der Trennung, Teilung, der Wunde, des unschließbaren Zusammenhangs und der durch diese Kluft heraufscheinenden Tiefe der Gegensätze und (...) 3. das Moment der Zweiheit, der Doppelbewegung des Einen in zwei gegeneinander abgründig geschiedenen Ebenen, die nur im Symbol, im ‚Zusammenfall‘ beider Vorgänge ineinsgelangt.“³ Konkret mani-

festierten sich diese Momente insbesondere in der „Reduktion“ der Naturgestalt und ihrer „raumhaften Positivität (...) auf die Fläche und im konsequenten Verzicht auf jede illusionistische Anspielung von Raum“ sowie in der „Setzung gegen die Zeit“ und einer „analoge(n) Bezeugung der Dauer“. Beide Charakteristiken – der Verzicht auf Räumlichkeit und die Entzeitlichung bzw. positiv formuliert die außerräumliche Idealität und Ewigkeit – ermöglichen, so Warnach, eine „Parusie der Gottheit im Bild“, insofern das Bild es dem Menschen verunmöglicht, eine Beziehung zur Gottheit anders herzustellen als durch die „Nichtung des Menschen in seiner Endlichkeit.“⁴

Als Modell seiner Überlegungen dienten Warnach die christliche Kunst des abendländischen Mittelalters sowie die byzantinische Ikonen- und Monumentalmalerei, in denen diese Bestimmungen idealtypisch verwirklicht sind. Dagegen hatte die Frührenaissance mit der Entdeckung der Zentralperspektive und dem damit verbundenen Illusionismus den Einbruch der Diesseitigkeit ins Bild bewirkt und damit die Voraussetzungen einer sakralen Kunst im zitierten Sinne außer Kraft gesetzt. Zwar hatte das Tridentinum das illusionistische Bild theologisch legitimiert, indem es ihm die Aufgabe zuschrieb, die Gläubigen gerade mittels seiner Wirklichkeitsnähe zu überreden und zu überwältigen, doch aus Warnachs

Sicht war die sakrale Kunst mit der naturalistisch-illusionistischen Darstellung letztlich in einer Sackgasse gelandet, insofern das Bild dem Gläubigen nicht mehr auf einer prinzipiell anderen Wirklichkeitsebene gegenübertrat und damit das Vermögen verlor, das Göttliche selbst zu verkörpern. Die abstrakte Malerei der Moderne sei, so Warnach weiter, „der nachhaltigste Protest gegen die einsinnige Positivität“ der abendländisch-neuzeitlichen Kunstentwicklung.⁵ Sie allein könne daher die verloren gegangene Qualität des Sakralen zurückgewinnen. Warnach hatte erkannt, dass die Abstraktion ungeachtet ihrer vordergründig vollkommen anderen, da nicht mehr anthropomorphen Bildgestalt, grundlegende Gemeinsamkeiten mit der älteren Sakral-kunst aufweist. Und tatsächlich war es ja erklärtermaßen das Anliegen etlicher moderner Künstler – von Mondrian über Rothko zu Beuys – mit ihrer Kunst wenn nicht sakrale, so transzendente Gehalte auszudrücken bzw. ihr eine spirituelle Wirkung zu verleihen. Sofern diese Künstler die „Formeigentümlichkeiten des Bildwerks selbst“ als Voraussetzung seiner Sakralität reflektiert haben, bezogen sie sich aber nicht auf die christlich-sakrale Kunst des Mittelalters, sondern eher auf die Kunst „primitiver“ Völker. Jedoch gibt es auch moderne Künstler, die ihre Kunst explizit in Beziehung zur christlichen Tradition gesetzt haben. Einer der ersten und zugleich einer der reflektiertesten unter ihnen ist Kasimir Malewitsch. Er bezog sich auf die russisch-orthodoxe Ikonenmalerei, und damit auf ein typologisch „reines“ Modell

christlich-sakraler Bildkunst in Warnachs Sinne.

Malewitsch gelang es mit seiner Malerei eine der ostchristlichen Ikonenmalerei vergleichbare Transzendenzerfahrung zu ermöglichen, indem er von dieser insbesondere diejenigen Gestaltungsmittel adaptierte, die eine Entzeitlichung des Bildes bewirken. Er wählte damit ein spezifisches Zeitmodell einer Religion und eine spezifische Bildsprache, die diesem Zeitmodell adäquaten Ausdruck verleiht.⁶ Andere moderne Künstler hingegen wählten als Bezugspunkte die Zeitmodelle anderer Religionen und stützten sich auf deren entsprechend differente Bildsprachen. Auch sie zielten auf eine Enthistorisierung des Bildes ab, allerdings in entgegen gesetzter Richtung: während Malewitsch und die Ikonen die irdische Zeit in Ewigkeit auflösen, zielen sie darauf ab, das zeitliche Kontinuum durch die Erfahrung von Plötzlichkeit aufzusprengen. Beide Pole – Ewigkeit und Plötzlichkeit – stehen im Zentrum künstlerischer Strategien der Moderne, die sich tradierten Modelle und Verfahren der Entzeitlichung bedienen, sie schöpferisch abwandeln und für ihre eigenen Zwecke fruchtbar machen.

Ewigkeit – die Enthistorisierung des Bildes

Malewitschs im Jahr 1915 der Öffentlichkeit unter der Bezeichnung „Suprematismus“ vorgestellten grundlegend neuen, völlig gegenstandslosen Bildkompositionen basieren auf dem Einsatz streng flächenhafter, geometrischer Formen, die auf einen weißen Grund aufgebracht sind. Ausgehend von den elementaren Formen Quadrat, Kreis und Kreuz entwickelte Malewitsch zunehmend komplexere Figurationen verschiedener Rechteck-, Dreieck- und Kreisformen, die neben- oder übereinander gelagert in einem imaginären Raum zu schweben scheinen, dabei gelegentlich auch dynamisiert wirken. Mit den hier eingesetzten bildnerischen Mitteln – Flächigkeit und Reduktion, Verzicht auf zentralperspektivische Illusion und Entzeitlichung der Darstellung – entsprechen Malewitschs suprematistische Kompositionen exakt den Kriterien, die Warnach für eine moderne sakrale Kunst formuliert hatte.

Tatsächlich hat – was die Kunstgeschichte lange Zeit ignoriert hat – auch Malewitsch selbst eine Beziehung seiner gegenstandslosen Kunst zur sakralen Kunst des Mittelalters hergestellt. Er bezeichnete sein „Schwarzes Quadrat“ (1913/15), das gewissermaßen die Urform des Suprematismus darstellt, als „die nackte, ungerahmte Ikone meiner Zeit“ und immer wieder als die „Ikone des Suprematismus“.⁷ Und mehr noch, in der besagten Ausstellung 1915 in Moskau hängte er das „Schwarze Quadrat“ in die obere Ecke des Ausstellungsraumes – analog zu der traditionellen russischen Sitte, die Ikone in die sog. „schöne Ecke“ des Wohnraumes zu hängen, sie dort mit Blumen zu schmücken und anzubeten. Auch bei anderen Gelegenheiten knüpfte Malewitsch bewusst an traditionelle Kultformen des orthodoxen Christentums an, etwa wenn er mit seinen Schülern suprematistische Motive auf Plakaten oder Fahnen in der Öffentlichkeit umhertrug analog zu der traditionellen Praxis, bei Prozessionen an Feiertagen und bei wichtigen Anlässen wie Kriegszügen Ikonen mitzuführen, von denen man sich Unterstützung erhoffte.

Solche traditionellen Bild-Praktiken basieren auf einer Auffassung vom sakralen Bild, das in prinzipiellem Gegensatz zur neuzeitlichen Bildkonzeption steht. Während das neuzeitliche Bild seit der italienischen Frührenaissance als „Fenster“ gilt, durch das der Betrachter einen Blick in eine imaginäre Fortsetzung seiner eigenen Wirklichkeit werfen kann, erhebt die Ikone keineswegs den Anspruch, die äußere Wirklichkeit abzubilden. Vielmehr verkörpert sie eine höhere, göttliche Wirklichkeit. Nicht nur das von ihr Dargestellte, sondern sie selbst ist heilig und ihr ist göttliche Wirkungsmacht eigen. Diese Eigenschaft des ostkirchlichen Kultbilds gründet auf eine elaborierte theologische Konzeption, die seit dem Bilderstreit im 8. Jahrhundert erstritten und tradiert worden ist.⁸ Die orthodoxe Theologie leitet die besondere Charakteristik der Ikone aus der Inkarnationslehre sowie aus der Dreieinigkeit Gottes ab. Demnach inkarniert die Ikone das Göttliche, so wie Christus der inkarnierte Logos ist (Joh 1,14: „Und der Logos wurde Fleisch und wohnte unter

uns.“). Wie Jesus ein Abbild Gottvaters darstellt (Joh 14,9: „Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen“) – wobei Vater und Sohn, Urbild und Abbild substantiell identisch sind – so ist in der Ikone ihr göttliches Urbild gegenwärtig, sind Urbild und Abbild substantiell identisch. Aus dieser Realpräsenz des Göttlichen in der Ikone leitet sich auch deren Wirkungsmacht und Verehrungswürdigkeit ab.

Diese spezifische Qualität der Ikone, die sie gegenüber der westlichen imago nicht erst seit der Renaissance, sondern schon seit der Zeit Karls des Großen abgrenzt,⁹ ist nicht allein eine Auswirkung ihrer theologischen Deutung, sondern sie manifestiert sich in ihrer formalen Bildgestalt selbst. Die in der Ikone verwirklichten Darstellungsprinzipien implizieren sämtlich einen prinzipiellen und radikalen Antinaturalismus, der die von Warnach erwähnte Raum- und Zeitlosigkeit zur Folge hat. Die Zeit in der Ikone ist nicht die gleichmäßig chronologisch voranschreitende Zeit im neuzeitlichen Verständnis, sondern die ideale, überhistorische Zeit des Göttlichen. Historisch betrachtet ist die Ikone das Produkt eines zunehmenden Ausschlusses der Zeit aus dem Bild:¹⁰ Ihre historische Wurzel liegt in den antiken Mumienporträts, also in den Porträts, die von Verstorbenen angefertigt wurden. In der Spätantike verloren diese Mumienporträts in einer allmählichen Entwicklung alle Merkmale einer konkreten Zeitlichkeit, d. h., man verzichtete zunehmend darauf, die Porträtierten z.B. mit einer leichten Kopfdrehung oder mit individuellen Zügen auszustatten. Stattdessen entstanden frontale Darstellungen überindividueller Gesichter mit starr nach vorn gerichteten Augen. Diese Tendenz zur Ausschließung des bestimmten Zeitmoments wurde in der Ikonenmalerei zur Vollkommenheit geführt. Aus dem Bildnis entwickelte sich so die Ikone, und diese ist nicht nur kein Bildnis im geläufigen Sinne mehr, sondern dessen diametrales Gegenmodell. Anstatt eines konkreten Menschen in einem bestimmten Augenblick zeigt sie eine ideale Gestalt außerhalb der sinnlichen Welt und außerhalb der historischen Zeit.

Das heißt nicht, dass Ikonen nicht auch

historische Ereignisse zeigen können, z.B. Szenen aus Heiligenlegenden, jedoch liegt ihnen auch hier ein grundsätzlich anderes Zeitkonzept zugrunde. Während in der neuzeitlichen Malerei, v.a. in der klassizistischen Lehre die zeitliche Kohärenz der dargestellten Handlung(en) als unabdingbar galt, gibt es in der Ikonenmalerei (insbesondere im Typus der Vitaikone) nicht nur Simultandarstellungen verschiedener Zeitabschnitte (z.B. Episoden aus dem Leben eines Heiligen), sondern auch die Kombination zweier Zeittypen – der irdischen, chronologischen Zeit und der himmlischen, ewigen Zeit – in einem einzigen Bild, analog zu der auf Augustinus zurückgehenden Vorstellung des christlichen Mittelalters, wonach zwei verschiedene Zeitdimensionen der Zeit nebeneinander existieren: die irdische, alltägliche Zeit und die sakrale Zeit. Nur letztere galt als wirklich real, d. h., ihr wurde ein höherer Wirklichkeitsgrad zugeschrieben.¹¹ Dementsprechend sind in der Ikonenmalerei alle dargestellten historischen Ereignisse in die Ewigkeit projiziert, d. h., sie sind weder räumlich noch zeitlich präzise fixiert. Vor dem Goldgrund der ewigen göttlichen Wahrheit erscheinen die Ereignisse dieser Welt als Teil der Heilsgeschichte. Die Konsequenz dieses Ausschlusses des Zeitmoments ist, dass die Kommunikation zwischen Betrachter und Bild unterbrochen wird. Da es in der Ikone keine historische Zeit gibt und da das in ihr Dargestellte überhistorische Wahrheit beansprucht, fehlt gewissermaßen die gemeinsame Ebene. „Wir sind außerstande, mit dem Bild einen wortlosen Dialog zu führen, es bleibt nur ein einziger Zugang übrig, die Verehrung.“ (Jana Hlaváčková)¹² So ergibt sich aus den Formeigenschaften der Ikone selbst, dass sie zum Objekt des Kultes wird: In ihr wird dem in seiner historischen Zeit befangenen Betrachter die Ewigkeit vor Augen geführt, im Ikonenkult kann er sie schauend und ahnend erfahren. Die Beziehungen von Malewitschs Suprematismus zur Ikonenmalerei erschöpfen sich nicht in den Proklamationen seines Urhebers, sondern manifestieren sich auch in der formalen Bildgestalt, die eine Reihe von Analogien aufweist: Die Flächigkeit der Formen zählt dazu, ihr

haltloses Schweben vor einem raumlosen Grund, der hohe Stellenwert idealer geometrischer Formen (die auch den meisten Ikonen zugrunde liegen), der polychrome Farbauftrag sowie das Spektrum der verwendeten Farben, der Verzicht auf bildimmanente Lichtquellen – und nicht zuletzt die Aufhebung der chronologischen Zeit im Bild. Im Extremfall ist dies wiederum bei der ‚Keimzelle‘ des Suprematismus, dem „Schwarzen Quadrat“ gegeben: Das auf einem weißen Grund stehende Viereck mit gleich langen Seiten wiederholt die quadratische Grundform der Leinwand, in deren exakter Mitte es sich befindet. Nicht nur die Figur selbst, auch ihre Position auf der Leinwand repräsentiert absolute Stabilität und Unbeweglichkeit. Der Statik der Form entspricht eine analoge Statik in der Farbgebung: Es existiert keine Farbmodellierung, ja nicht einmal das Bewegungsmoment, das durch die Konstellation zweier Farben entsteht, die einen Simultan- oder Komplementärkontrast erzeugen. Die beiden Nicht-Farben Schwarz und Weiß erzeugen einen Eindruck von Existenz oder Nicht-Existenz, von Figur und Grund, aber ihre Kombination bewirkt kein Schwingen, kein Bewegungsmoment (wie es etwa bei Grün und Rot der Fall wäre). Die Statik in diesem Bild ist total. Die Tatsache einer solchen statischen Bildkonstruktion ist schon aus dem Grund bemerkenswert, dass sie zu dem Zeitpunkt, da Malewitsch dieses Gemälde schuf, in einem diametralen Gegensatz zu allen Bestrebungen der internationalen künstlerischen Avantgarde stand. Diese gingen ganz im Gegensatz in die Richtung einer Verflüssigung, ja Beschleunigung des Zeitmoments in der bildenden Kunst und zumal in der Malerei. Schon die Mehrsichtigkeit im Kubismus hatte eine faktische Verzeitlichung der dargestellten Figur bewirkt. Angeregt von den fotografischen Experimenten Muybridges und Mareys, die mittels der sog. Chronophotographie die einzelnen Bewegungsetappen sich bewegender Tiere und Menschen bildlich festhalten konnten, möglicherweise beflügelt durch Henri Bergsons vitalistische Zeitphilosophie, und fasziniert von den neuen, ungeahnten Dimensionen der

Geschwindigkeit, die Automobil, Eisenbahn und Flugzeug eröffneten, entwickelten Marcel Duchamp und Giacomo Balla neue bildnerische Verfahren, das Bewegungsmoment in der Malerei auszudrücken. Dagegen musste Malewitschs Stillstellung der Zeit im Bild rückwärts gewandt, ja anachronistisch wirken. Die Statik des „Schwarzen Quadrates“ ist nicht aus dem Nichts heraus entstanden, Malewitsch hatte sie in seiner gegenständlichen Malerei der Jahre 1911-13 vorbereitet. Besonders evident ist dies bei der „Schmitterin“ aus dem Jahr 1912: Die monumentale Frauengestalt ist aus wenigen, flächig aufgetragenen Farben gebildet, stark typisiert mit übergroßen Augen nach dem Vorbild der Ikonenheiligen. Obwohl sie sich in einer Bewegung befindet, ist diese eingefroren und zu absolutem Stillstand gebracht. Ihre gebeugte Körperform verläuft parallel zu den Seiten der annähernd quadratischen Leinwand und gemeinsam mit den Ähren am linken Bildrand und den klobigen Füßen bildet sie – die Analogiebeziehung des „Schwarzen Quadrats“ zu seiner Leinwand vorwegnehmen – ein Quadrat innerhalb des Quadrats. Mit der flächigen Malweise, den irrealen Farben und der Elimination eines bestimmten Zeitmoments bewirkt Malewitsch eine ikonenhafte Entrückung der Figur. Das Bild erhält einen überzeitlich-repräsentativen Charakter. In späteren suprematistischen Kompositionen hat Malewitsch diesen absoluten Stillstand wieder aufgelöst und die einzelnen Bildelemente durch eine diagonale oder pfeilförmige Anordnung in Bewegung gesetzt. Jedoch schweben auch diese dynamisierten Formen bar jeder räumlichen oder zeitlichen Fixierung vor einem hellen Grund wie die Heiligen vor dem Goldgrund der Ikone.¹³ Malewitsch hat sich nicht mit einer allgemeinen Analogisierung seiner suprematistischen Gemälde mit der Ikone begnügt, sondern er hat ihnen in seinen ausführlichen kunsttheoretischen Ausführungen explizit einen Status zugewiesen, der demjenigen der Ikone entspricht: Der Suprematismus ist demnach die utopische Konzeption einer Umgestaltung des gesamten Weltalls zu einer „neuen Welt“¹⁴, die aller materiellen und utilitären Schlacken bereinigt und in einen höheren

Zustand der Vergeistigung und universellen Synthese überführt worden ist. In ihrer „Gegenstandslosigkeit“ repräsentieren seine Werke diese neue spirituelle Welt.¹⁵

Aktualität im Überzeitlichen

In den 20er Jahren haben zahlreiche andere Künstler und Künstlerinnen Malewitschs Innovation aufgegriffen und selbständig weiterentwickelt, sie dabei häufig auch ihres metaphysischen Charakters entkleidet. Einer der bedeutendsten von ihnen ist El Lissitzky. In seinem berühmten Plakat „Schlagt die Weißen mit dem roten Keil“ – mit dem er 1921 in dem Bürgerkrieg zwischen Revolutionstruppen und den sog. „Weißen“, die das Zarentum restaurieren wollten, zugunsten der „Roten“ Stellung bezog – hat er die Formensprache des Suprematismus für politische Propaganda verfügbar gemacht und damit das erste gegenstandslose Plakat überhaupt geschaffen. Auch wenn es auf den ersten Blick nicht erkennbar sein mag, hat El Lissitzky in diesem Plakat die von Malewitsch eingeführte Analogie zur Bildsprache der Ikone aufrecht erhalten, ja sogar intensiviert.¹⁶

Das Plakat ist aus den geometrischen Formen sowie aus den Hauptfarben (schwarz, weiß, rot) des Suprematismus konstruiert. Die Verbindung Dreieck-Kreis liegt auch vielen Ikonen kompositorisch zugrunde, so zum Beispiel als klassische Grundform für den Aufbau der Porträtbüste. In El Lissitzkys Plakat ist sie dynamisiert zu einer aggressiven Bewegung: Der rote Keil stößt in den weißen Kreis und zerstört ihn so. In der rechten oberen Bildecke wird eine ähnliche Dreieck-Kreis-Beziehung wesentlich verkleinert wiederholt. Die erläuternden Schriftzüge *krasnym klinom bej belych* („mit dem roten Keil schlage die Weißen“) verdoppeln die Bildaussage genauso, wie in den Ikonen Namensinschriften die dargestellten Heiligen benennen. Eine weitere Parallele zur Ikone liegt in der Verwendung der Diagonale von links oben nach rechts unten, also in Leserichtung mit absteigender Tendenz. Für ein Plakat, das zu einer aktiven und aggressiven Handlung aufruft und diese darstellt, wirkt das erstaunlich. Tatsächlich handelt es sich aber, wie schon Lissitzkys Zeit-

genosse, der Kunsttheoretiker Nikolaj Tarabukin in seinem Aufsatz über „die Bedeutung diagonaler Kompositionen in der Malerei“ beobachtet hat,¹⁷ um eine für die Ikonenmalerei klassische Diagonale. So ist sie konstitutiv für Darstellungen der Verkündigung, in denen der Erzengel Gabriel stets von links, meist aus dem linken oberen Bildraum auf Maria zukommt, sowie geläufig für den Einzug Jesu nach Jerusalem, der gleichfalls meist in einer Bewegungsrichtung von links nach rechts dargestellt wird. Die Bewegung von links oben in den Bildraum hinein symbolisiert in den Ikonen stets eine Bewegung der göttlichen Macht in die weltliche Sphäre hinein. Durch den Einsatz dieser Diagonale – Tarabukin bezeichnet sie als „Diagonale des Eintritts“ – kann also in höchstem Maße Macht und Kraft zum Ausdruck gebracht werden. Demgegenüber ist die „aktive“ Diagonale des „Kampfes“ von links unten nach rechts oben rein weltlich. Ihre Bewegung ist zwar aktiv kämpferisch und stark, doch sie muss ganz irdische Hindernisse überwinden. Die Ikonendiagonale aber kennt kein Hindernis. Es gibt also überhaupt keine bessere Möglichkeit, einen unausweichlichen Sieg formalkompositorisch zum Ausdruck zu bringen – und genau das war schließlich die Absicht, die El Lissitzky mit seinem Agitationsplakat verfolgte! Eine weitere Beobachtung kommt hinzu. Genau genommen stellen die geometrischen Formen Dreieck und Kreis gar kein „Schlagen“ dar (wie die Schrift suggeriert), sondern ein Eindringen. Der rote Keil dringt in den weißen Kreis ein. Die Spitze des Keils befindet sich sogar exakt im Mittelpunkt des Kreises. Tiefer in den Kreis eindringen kann sie also im Grunde gar nicht mehr. Das bedeutet: Dargestellt ist hier nicht eine Bewegung, sondern ein Zustand, nämlich bereits der durch die Schrift propagierte Endzustand (also „Schlagen“ nicht als Kampfbewegung, sondern als Sieg, das russische Wort *bit'* hat wie das deutsche Pendant beide Bedeutungskomponenten). In Lissitzkys Plakat wird also der Sieg des Roten über das Weiße nicht als Prozess, sondern als ein bereits erreichter dauerhafter Zustand gezeigt. Die Schrift fordert zu etwas auf, was im Bild schon

zu sehen ist. Tatsächlich ist der Bürgerkrieg im Sommer 1920, als das Plakat geschaffen wurde, in den Kerngebieten Russlands bereits durch die Roten gewonnen gewesen. Lissitzky selbst nannte das Plakat „*Na polskom fronte*“ (an der polnischen Front), er bezog es konkret auf die Westfront, in deren Bereich auch Vitebsk lag, und an der dieser Sieg noch bedroht wurde. Tatsächlich ging es also eher darum, einen Zustand zu bewahren, als darum, einen neuen Zustand herzustellen.

Hier schließt sich nun der Kreis zu der Beobachtung, dass es sich bei der von Lissitzky verwandten Diagonale um die aus der Ikone entlehnte Diagonale des „Eintritts des Göttlichen“ handelt. Auch beim Hl. Georg als Drachentöter, dessen Bewegungsrichtung grundsätzlich von links oben nach rechts unten verläuft, wird die Tötung des Drachens nicht als Prozess oder als Bewegung dargestellt, sondern als ein Endzustand: Der Speer des Heiligen hat das Maul des Drachen bereits durchbohrt; die Bewegung ist abgeschlossen, gezeigt wird der vollzogene Sieg und nicht etwa der Kulminationspunkt einer Kampfhandlung. Jedes narrative Moment ist ausgeschaltet, die Zeit stillgestellt, der Sieg über das Böse für alle Ewigkeit vollzogen.

Die zeitkonzeptionellen Analogien in Lissitzkys Plakat zur Ikone gehen noch weiter. Neben dem roten Keil existieren im Bild weitere geometrische Figuren semantischen Charakters. So sind in der linken Bildhälfte mehrere rote Rechtecke rechtwinklig zueinander angeordnet, die in Lissitzkys Terminologie auf die im „roten“ Machtbereich bereits hergestellte Ordnung verweisen, wohingegen auf der rechten Bildhälfte ungeordnete Rechtecke die chaotische Situation des Krieges und allgemein des „weißen“ Machtbereichs symbolisieren. Auf dem „weißen“ Terrain setzt sich auch der Kampf zwischen roten und weißen Figuren fort, wobei die „Roten“ in der Offensive sind. Mehrere kleine rote Keile unterstreichen die Bewegungsrichtung des großen roten Keils und verfolgen die in Auflösung begriffenen weißen Schlachtfiguren. Einer dieser kleinen roten Keile zielt direkt auf einen kleinen weißen Kreis, der (noch) intakt

ist. Gezeigt ist hier also der Augenblick vor der Vernichtung des Gegners, den der große Keil bereits vollzogen hat. Mit anderen Worten: Die kleinen Rechtecke und Keile „erzählen“ „Geschichten“, die die zentrale Aussage des Bildes rahmen und unterstützen. Durch sie treten zeitliche Strukturen in das Bild ein: der Rückblick auf vorangegangene Momente (Angriff) ebenso wie die Antizipation des Kommenden (des Sieges, der neuen Ordnung). Das Verhältnis der kleinformatigen narrativen Bilder im Bild zum großformatigen Hauptbild ist dabei dasselbe wie in den altrussischen „Vita-Ikonen“, in denen der statuarisch dargestellte Heilige umgeben ist von einer Vielzahl kleiner Einzelbilder, die Szenen aus seinem Leben zeigen. Zu diesen Szenen gehört nicht selten auch der Märtyrertod des Heiligen, der so als historisches Ereignis dargestellt und zugleich durch die überhistorische Präsenz des Heiligen im Zentralbild wieder aufgehoben wird. Der Betrachter kann also das überzeitliche Zentralbild des Heiligen und die narrativ dargestellten Stationen seines irdischen Lebens gleichzeitig „lesen“ und in eine wechselseitige Beziehung stellen. Genau wie bei dem Vorbild der Vita-Ikone wird auch in Lissitzkys Plakat der überzeitliche und repräsentative Charakter des großen roten Keils durch die illustrierenden „Geschichten“ in dem ihn umgebenden Bildraum unterstrichen. Lissitzky nutzt also die Darstellungsmittel der Ikone für eine aktuelle politische Stellungnahme und verleiht damit seiner Bildaussage ikonenhaften Charakter. Die Beispiele von Malewitsch und El Lissitzky zeigen, dass Entzeitlichung im Bild sich nicht darin erschöpfen muss, einen allgemeinen Eindruck von Zeitlosigkeit zu erzeugen, sondern dass schon die Ikone ebenso wie die moderne gegenstandslose Malerei über höchst differenzierte Möglichkeiten verfügen, diese Ewigkeit sowohl auf eine aktuelle Situation zu projizieren als auch – umgekehrt – der aktuellen Situation eine überhistorische Dimension zu verleihen. Das augustinische Zeitmodell erweist sich als so flexibel, dass es anwendbar ist auf moderne Künstlertheorien ebenso wie auf moderne politische Konstellationen. Gerade weil die Ewigkeit nicht nur

als das schlechthin „andere“ der gelebten chronologischen Zeit gegenübersteht, sondern diese chronologische Zeit in sich aufnimmt, ihr eine neue, höhere Bedeutung verleiht, kann sie, säkular gewendet, zu einem Topos moderner Ästhetik werden.

Plötzlichkeit – die Aufspaltung des zeitlichen Kontinuums

Den Gegenpol der Ewigkeit in den Zeitkonzepten der Moderne bildet die Plötzlichkeit. Sie ist von Karl Heinz Bohrer zu einer zentralen Kategorie der modernen Ästhetik erhoben worden; er wies nach, dass das Plötzliche seit der Frühromantik über Nietzsche bis zu James Joyce und Walter Benjamin als Elementarfigur des Erschreckens, aber auch der Erkenntnis, als ästhetische Epiphanie erscheint.¹⁸ Auch Plötzlichkeit, das plötzliche Heroinbrechen, das Unterbrechen, ja Aufspalten des zeitlichen Kontinuums ist ein ästhetisches Mittel, das Transzendenz zu erzeugen vermag.

Plötzlichkeit und Ewigkeit, so lautet nun meine These, bilden in den modernen Bestrebungen, mit ästhetischen Mitteln Transzendenz zu erzeugen, die Pole. Beide umschließen sie jeweils einen Möglichkeitsbereich der Entzeitlichung im Bild und damit zugleich in der Empfindung des das Bild Wahrnehmenden. Anders als Paul Valéry, der den Augenblick und die Ewigkeit zu Antipoden¹⁹ erklärte, meine ich, dass Plötzlichkeit und Ewigkeit weder in einem antagonistischen noch in einem komplementären, sondern in einem dialektischen Verhältnis stehen.

Dass im Plötzlichen ebenso ein transzendenzbildendes Moment liegt wie im Ewigen, hat Warnach in seinen Überlegungen nicht berücksichtigt; der Grund liegt vermutlich darin, dass das historische Modell, auf das moderne Künstler hier zurückgreifen konnten, nicht in erster Linie dem christlichen Kulturkreis entstammt: zwar gibt es auch in diesem das Moment der plötzlichen Gotteserkenntnis, der Epiphanie, den „göttliche(n) Augenblick“ in seiner doppelten Bedeutung (Alex Stock)²⁰, aber es bleibt letztlich eine Funktion des Ewigen, damit dem Ewigen letztlich untergeordnet. Eine zentrale Rolle spielt der Augenblick, das

plötzliche Erkennen dagegen im Ch’an- bzw. Zen-Buddhismus.

Es gehört zu den Grundcharakteristiken der Moderne (nicht erst der Postmoderne), dass sie sich stets historische Vorbilder als ausschaltbare Modelle für ihre eigenen Bestrebungen gesucht und diese für ihre Zwecke transformiert und ausgeschlachtet hat. In der klassischen Moderne dienten als solche Modelle vor allem die Kunst von Stammeskulturen aus Afrika und Ozeanien sowie im Falle der russischen Avantgarde die Ikone – alles künstlerische Objekte, die tatsächlich oder vermeintlich eine kultische Funktion hatten und denen im weitesten Sinne ein Idolcharakter zu eigen war, insofern ihnen eine Realpräsenz des Göttlichen und quasi-göttliche Wirkungsmacht zugeschrieben wurde.²¹ Zu dem Zeitpunkt, da die „klassische“ Phase der Moderne abgeschlossen war, ab den 30er und 40er Jahren, wandten sich etliche bildende Künstler stärker der Kunst Ostasiens zu. Diese kennt zwar ebenfalls religiöse Kultbilder, die – wie etwa eine Statue des populären Amidabuddha – mit byzantinischen Ikonen sehr viel gemeinsam haben, insofern sie in ihrer stilisierten, aperspektivischen und frontalen Gestalt Ewigkeit und Realpräsenz des Göttlichen evozieren.²² Jedoch hat sie andererseits auch – und hierauf richtete sich ab den 30er Jahren das Interesse der modernen Künstler – die Tuschmalerei hervorgebracht, die eine Entzeitlichung in der umgekehrten Richtung enthält: in Richtung einer Aufhebung der Zeit im Augenblick. Entzeitlichung ist ein generelles Merkmal aller chinesischen Kunst, und dies hängt eng mit ihrem prinzipiellen Anti-Illusionismus zusammen (den sie wiederum mit der Ikonenmalerei gemeinsam hat). In einem Werk der traditionellen chinesischen Malerei sind die Bildelemente in der Fläche angeordnet, es gibt keinen Vorder- und Hintergrund, keine Tiefenwirkung und es wird nicht versucht, die Illusion einer Dreidimensionalität zu erzeugen. Analog zur chinesischen Sprache, die keinen Zeitmodus kennt, wird im chinesischen Bild kein konkretes Zeitmoment ausgedrückt, die Zeit wird schlicht ignoriert: „Das chinesische Bild hält nicht den ‚fruchtbaren Augenblick‘ fest, es nimmt die Zeit ein-

fach nicht zur Kenntnis, selbst bei der Darstellung der Bewegung nicht.“²³ (Pál Miklós)

In besonderem Maße trifft dies für die sog. „Literatenmalerei“ zu, eine Gattung der Tuschmalerei, in der Poesie, Kalligraphie und Landschaftsmalerei eine Synthese eingehen. Die Literatenmalerei wurzelt im chinesischen Altertum (Song-Zeit), erfuhr ihre Blütezeit im 10.- 14. Jahrhundert und hat sich seit der frühen Ming-Zeit (14./15. Jahrhundert) als eigenständige Richtung neben der handwerklichen Malerei der Berufsmaler und Akademiker etabliert. Die Literatenmaler waren traditionell Mitglieder der gebildeten Beamten-schicht, also Dichter und Gelehrte, die sich als nichtprofessionelle Maler betätigten. Das bedeutet nicht etwa, dass ihre Werke von minderer Qualität wären, vielmehr repräsentiert die Literatenmalerei die eigentliche hohe und autonome Kunst der Malerei und wird bis in die Gegenwart gepflegt. Die Literatenmalerei erfuhr wichtige Anstöße durch eine Schule des Buddhismus, die im südlichen China durch Bodhidharma um 530 begründet und bald darauf von Japan übernommen wurde, wo sie ebenfalls eine große Blüte erfahren hat: der Ch’an-Buddhismus, hierzulande besser bekannt unter seiner japanischen Bezeichnung Zen. Die buddhistische Ch’an-Malerei ist eine Strömung innerhalb der Tuschkunstmalerei, die gelegentlich fälschlich mit dieser gleichgesetzt wird.²⁴ In unserem Zusammenhang ist sie deshalb von besonderem Interesse, weil sie das Moment des Plötzlichen kultiviert, ihm einen eigenen ästhetischen Ausdruck verliehen hat.

Der Grund hierfür liegt darin, dass das Plötzliche im Ch’an-Buddhismus von seinem Ursprung her eine konstitutive Rolle spielt. Denn die sich neu herausbildende südchinesische Ch’an-Schule unterschied sich von dem konkurrierenden nordchinesischen Buddhismus gerade hinsichtlich des Zeitmodells, das dem Streben nach Erleuchtung unterlegt wurde: Während in Nordchina die Erleuchtung als Folge eines allmählichen Prozesses einer fortschreitenden Reinigung des Geistes durch fromme Taten und meditative Übungen galt, propagierte die südchinesische Ch’an-Schule die Er-

leuchtung als ein plötzliches, alles umfassendes Erkennen, das in einem qualitativen Sprung erlangt wird. Erleuchtung ist dabei bestimmt als der Übergang von dem alltäglich-funktionalen, auf kausaler Logik basierenden Denken zu einem Zustand des reinen Erkennens, das ein Nicht-Denken im Sinne analysierender Logik ist. Ein bekanntes Mittel zur Erreichung dieses Zustandes der Erkenntnis sind die Kô-an, paradoxe Rätsel, die mit den Mitteln der Logik nicht zu lösen sind, sondern nur durch die plötzliche, die Logik außer Kraft setzende Erkenntnis. Diese Erleuchtung, die der Ch’an- bzw. Zen-Buddhismus anstrebt, ist außersprachlich und hat „Augenblickscharakter“.²⁵

Die Tuschmalerei des Ch’an/Zen ist eine religiöse Kunst, sie steht jedoch in einem scharfen Gegensatz zu dem Hauptstrang buddhistischer Sakralkunst, den Kultbildern. Die Verehrung eines Kultbildes liegt dem Ch’an-Buddhismus fern, ebenso die Festlegung esoterischer Rituale oder Liturgien mittels verbindlicher Symbole.²⁶ Weder die Ikonographie noch der Kanon von Gestaltungsprinzipien der buddhistischen Kultbilder besitzen daher Gültigkeit für die Tuschmalerei des Ch’an- bzw. Zen-Buddhismus, ihre Kompositionen erscheinen vielmehr wie zufällig, spielerisch-locker hingeworfen, wobei aber diese Zufälligkeit und scheinbare Regellosigkeit Frucht bedachter Anstrengung ist. Symmetrie, Axialität und Frontalität werden vermieden; Ausschnitthaftigkeit, Skizzenhaftigkeit und Dynamik der Form treten an die Stelle eines ausponderierten Gleichgewichts; durch äußerste Reduktion und Einfachheit der Form wird das Charakteristische betont, zugleich alles Unwesentliche weggelassen. Das Bild wirkt offen, „rahmenlos“, und der leere Bildgrund erlangt eine eigene Gestaltungsqualität. Ernst Grosse formulierte treffend: „Es ist das Prinzip der Tuschmalerei, mit möglichst wenig möglichst viel zu sagen.“²⁷

Die Tuschmalerei des Ch’an/Zen zielt, wie der Experte für buddhistische Kunst Dietrich Seckel schreibt, „in die Sphäre der Transzendenz“, sie „springt gleichsam unmittelbar aus dem innersten und persönlichsten Herz- und Wesensgrunde hinein in die ‚Buddhanatur‘ und erfährt

dabei, dass beides eigentlich ein und dasselbe ist.“²⁸ So vermag sie jene „Absolute Gegenwart“ bildlich zu realisieren, die Merkmal des Satori, des von den Buddhisten angestrebten Zustands der Erleuchtung ist. Dies wird bewirkt durch eine spezifische Auffassung der Zeit, die zwar ebenso wie die buddhistische Kultmalerei ohne das bestimmte Zeitmoment der chronologischen Zeit auskommt, aber anders als diese nicht Ewigkeit evoziert, sondern vielmehr „dem dargestellten Gegenstand eine gewisse Flüchtigkeit und Unbegrenztheit (gibt), die auf ein Jenseits aller Grenzen hinweist und in Zeitlosigkeit oder absoluter Gegenwart mündet.“²⁹

Das bedeutet, die Tuschmalerei des Ch’an- bzw. Zen-Buddhismus vermag Bilder zu erzeugen, die eine den sprachlichen Kô-an analoge Funktionsweise haben. Diese Kô-an-Bilder, als die folgerichtig ein bestimmter Typus der Ch’an-Malerei auch bezeichnet wird, stehen gleich in vierfacher Hinsicht in enger Beziehung zum Satori, dem Moment der Erleuchtung: Erstens dokumentieren sie (gewissermaßen als Historienbilder) den Augenblick der Erleuchtung im Leben einer buddhistischen Vorbildfigur – so wird z.B. gezeigt, wie ein Mönch durch den Klang eines gegen einen hohlen Bambusstamm geflogenen Steinchens beim Fegen des Weges zu seiner Klausur zum Satori gelangt ist oder wie ein Zen-Patriarch eine Heilige Schrift zerreißt, weil sie nun überflüssig geworden ist.³⁰ Zweitens drücken sie den Charakter dieser plötzlichen Erleuchtung unmittelbar in ihrer ästhetischen Gestalt aus, zu deren Maximen die Momenthaftigkeit, die Reduktion aufs Wesentliche und die Präsenz des Ganzen und Wahren im Unscheinbaren gehören. Drittens kommt das Moment der plötzlichen Erleuchtung im Prozess der Herstellung des Tuschbildes zum Tragen, insofern das Malen selbst ein plötzlicher Vorgang ist, der auf eine längere Phase vorbereitender Meditation folgt. Zahlreiche Anekdoten über berühmte Tuschmaler schildern, dass diese nie vorbereitende Skizzen angefertigt haben, stattdessen stundenlang meditierend durch den Garten gingen oder auf das Papier schauten, bevor sie dann innerhalb weniger Minuten ihr Meisterwerk



Anna Kolodziejska, Ohne Titel (Loch mit Kleid), 2011 Samtkleid beschnitten 120 x 80 x 5 cm

vollendet haben. Und viertens sollen sie schließlich – hier kommt die Vorbild- und Lehrfunktion der Kô-an-Bilder zum Tragen – dem Betrachter ermöglichen, im schauenden Nacherleben seinerseits zum Satori zu gelangen.

Plötzlichkeit ist also in der Tuschnalerei des Ch'an/Zen das ästhetische Prinzip, durch das Transzendenzerfahrung zugleich ausgedrückt und ausgelöst wird. So, wie der christlich-orthodoxe Malermönch, während er betend seine Ikone malt, idealiter die göttliche Ewigkeit erfährt, erlebt und vollzieht der Ch'an-Mönch in der kurzen Zeitspanne, in der er sein Tuschbild realisiert, idealiter die Erkenntnis des Satori. Und so, wie der christlich-orthodoxe Gläubige in der Ikone die göttliche Ewigkeit erahnt, vermag der ch'an-buddhistisch geschulte Betrachter eines Kô-an-Bildes den Augenblick der Erkenntnis zu erahnen.



Anna Kolodziejska, Ohne Titel (Loch mit Kleid), 2011 Samtkleid beschnitten 120 x 80 x 5 cm



Anna Kolodziejska, Ohne Titel (Kleid), 2010 Kleid beschnitten 146 x 50 x 5 cm

Temporalität des Plötzlichen

Es war dieser Aspekt des Plötzlichen in der Produktionsästhetik der Ch'an-Tuschmalerei, die der Freiburger Sinoologe Ernst Grosse in seinem Buch über die „Ostasiatischen Tuschmalerei“ aus dem Jahr 1923 besonders hervorgehoben hat.³¹ Dieses Buch wurde von modernen Künstlern mit Interesse gelesen, besonderen Einfluss erlangte es auf Julius Bissier, der mit dem Autor persönlich befreundet war. Bissier hatte im Stile des Magischen Realismus gemalt, bevor er in den 20er Jahren von Grosse die Tuschpinseltechnik erlernte. Nachdem er in dieser Technik zunächst relativ konventionelle Landschaften gemalt hatte, ging er ab 1929 und verstärkt in den Jahren des Nationalsozialismus dazu über, abstrakte Bildzeichen zu malen, die – teils direkt aus diesen abgeleitet, teils frei erfunden – eine gewisse Ähnlichkeit mit chinesischen Schriftzeichen aufweisen.³² Tatsächlich bestehen Gemeinsamkeiten mit chinesischen Ideogrammen auch dort, wo keine Lesbarkeit gegeben ist, so in dem monochromen Auftrag schwarzer Tusche auf weißem Papier, der frei schwebenden Anordnung der Figuren auf dem Grund, ihrer Flächenhaftigkeit und reduzierten Form, die einen Symbolcharakter evoziert und nicht zuletzt im Korkenstempel, mit dem Bissier bewusst an die chinesische Tradition anknüpfte, auf die Tusche einen oder mehrere Kolophone, also Siegel aufzubringen, die Bestandteil des eigentlichen Bildes sind. Eine wichtige Gemeinsamkeit besteht vor allem in produktionsästhetischer Hinsicht: Bissier schuf seine Tuschen in ähnlicher Weise wie die chinesischen Literaten- und Ch'an-Maler, worüber er durch Grosse ausführlich informiert war. Das heißt, er meditierte über dem weißen Blatt, bis er, einer plötzlichen Eingebung folgend, innerhalb kurzer Zeit schnell seine Pinselstriche setzte, sich dabei in einem „Zustand des Empfangens“ fühlend.³³ „Das Ganze muss auf Anhiessen sitzen, Korrekturen sind nicht mehr möglich.“³⁴ Allerdings ist bei Bissier die Pinselführung weniger sichtbar als in der ostasiatischen Tuschmalerei. Seine abstrakt-zeichenhaften Figurationen erscheinen relativ glatt und in sich abgeschlossen, was ihnen einen hieratischen

Charakter verleiht. Dieser ästhetische Hermetismus korrespondiert mit dem Anliegen des stets zum Mystizismus neigenden Bissier, mit seinen Tuschformen ein „Absolutes“ ausdrücken zu wollen.³⁵ Darin kommt allerdings eine Auffassung des Bildes zum Tragen, die geradezu im Gegensatz zu der Funktion des Bildes im Ch'an- bzw. Zen-Buddhismus steht. Denn das Ch'an-Tuschbild repräsentiert eben gerade nicht eine göttliche Wesenheit, sondern es dient als Dokument und Anregung für die persönliche geistige Schulung.³⁶ Hier besitzen gerade die Bewegung des Pinsels und der individuelle Duktus einen zentralen Stellenwert: sie dokumentieren die Persönlichkeit des Künstlers und bilden die entscheidende Voraussetzung dafür, dass der Betrachter die innere und äußere Bewegung des Malers nachvollziehen kann. Der nachvollziehbare Pinselstrich ist also die Bedingung dafür, dass, bildfunktional ausgedrückt, Produktionsästhetik und Rezeptionsästhetik der Tuschmalerei korrespondieren. Genau dies ist aber bei Bissiers Tuschen nicht der Fall, insofern sie dem Betrachter wie hermetische Kultzeichen gegenüber treten. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass Ernst Grosses Buch über die Tuschmalerei gerade über diesen Aspekt des Ch'an-Bildes nicht informiert, Bissier ihn sich daher auch nicht zueigen machen konnte. Jedoch ist fraglich, ob er dies überhaupt gewollt hätte, denn dies hätte einen grundsätzlichen Bruch mit dem abendländischen Mystizismus bedeutet, dem er anhing – und auch mit dem entsprechenden Bildkonzept. Bissier hat für seine Bildzeichen zwar die Technik und Darstellungsmittel der Tuschmalerei verwendet, doch ihnen die mystische Aura von Ikonen verliehen. Damit hat er die Ch'an-Tuschmalerei in Sinn und Funktion invertiert. Seine Tuschen sind mithin ein treffendes Beispiel für Lothar Lederoses Diktum, wonach es sich bei der modernen Rezeption der ostasiatischen Kunst um „produktive Missverständnisse“ handele.³⁷

Bissiers Missverständnis lässt sich konkret benennen, es betrifft die Plötzlichkeit in der Ch'an-Malerei. Das Plötzliche im Ch'an-Tuschbild ist nämlich keineswegs identisch mit dem, was die

westliche Neuzeit unter einem Augenblick oder Moment versteht im Sinne der kleinsten Einheit einer gleichmäßigen chronologischen Abfolge unendlich vieler Einzelmomente. Es ist kein Ausschnitt, keine stillgestellte Zeit, kein „fruchtbarer Augenblick“, kein Standbild aus einer Filmrolle. Das Plötzliche vollzieht sich in einem zeitlichen Prozess, es ist ein verdichteter Zeitablauf. Deshalb ist auch die Tuschlinie der Ch'an-Malerei „ein ausgesprochen zeitlicher Vollzug, der erst in seinem Ablauf sinnvoll wird – beim Schaffen wie beim nacherlebenden Betrachten“ (Seckel).³⁸ In ihr realisiert sich, was der japanische Philosoph Kitaro Nishida als das für die ostasiatische Kultur so charakteristische „ewige Nun“ bezeichnet hat.³⁹

Ein westlicher Künstler, der dies besser verstanden hat, ist Mark Tobey, der mit Bissier zu den modernen Malern gehört, die sich schon mit ostasiatischer Kunst auseinandergesetzt haben, bevor dies in der Nachkriegszeit zur Mode geworden ist. Tobey war im Gegensatz zu Bissier selbst in Ostasien und konnte sich wesentlich intensiver mit dem Gedanken- und Gestaltungsprinzipien seiner Kunst sowie der Kalligraphie auseinandersetzen. Interessanterweise sind seine ostasiatisch inspirierten Werke den Vorbildern in ästhetischer Hinsicht ferner, in konzeptioneller Hinsicht aber näher als die Tuschen Bissiers. Ab 1935 entstanden seine „White Writings“, großformatige Tusch- und Ölbilder, die in einer all-over-Struktur mit skripturalen Formen übersät sind. Dabei handelt es sich aber nicht wie bei Bissier um in sich geschlossene, neben- oder übereinandergesetzte Einzelzeichen, sondern um ein zusammenhängendes Liniengewebe, sodass nicht die Assoziation an ostasiatische Ideogramme hervorgerufen wird, sondern die an lineare Schrifttypen wie die unsrige.

Diese Lineaturen in Tobey's Gemälden entfalten eine Temporalität eigener Qualität. Gleichsam „formlos“ und unregelmäßig ineinander verwoben, bilden sie ein dichtes, gleichwohl transparentes Gewebe ohne erkennbares Vorne und Hinten, ohne Anfang und Ende, innerhalb dessen der Blick zu wandern ge-

zwungen ist, ohne dass ihm ein Fixpunkt oder Ziel geboten wird. Es entsteht eine Dynamik der bildimmanenten Blickbewegung, die weder schnell noch zielgerichtet, sondern schwingend, schwebend, in sich kreisend ist. Gottfried Boehm hat diese spezifische Art der Temporalität charakterisiert als eine „Zeit, in der alle unterscheidbare Sukzession aufgehoben ist, ohne doch selbst Ruhe zu repräsentieren.“⁴⁰ Das heißt, dass die Zeit in Tobey's Bildern keine „verrinnende“, nach dem linearen Zeitmodell ablaufende Zeit ist, sondern eine „sich überlagernde Textur, in der einzelne Bewegtheiten in eine Gesamtbewegtheit übergehen und zur Ruhe kommen“. Diese „Ruhe“ ist aber nicht etwa eine „stabile Dauer“ im Sinne der Ewigkeit orthodox-christlicher Ikonen, sondern eine Ruhe der „Momentaneität“ (Boehm). Tobey's „White Writings“ repräsentieren jene verdichtete und mit zeitlichem Erleben angefüllte „absolute Gegenwart“, die Ziel und Eigenschaft der zen-buddhistischen Tuschkmalerei sind.

Ewigkeit und Plötzlichkeit als „erfüllte Gegenwart“

Ewigkeit und Plötzlichkeit bilden in den modernen Bestrebungen, mit ästhetischen Mitteln Transzendenzerfahrungen zu erzeugen, die Pole. Sie stellen innerhalb der Möglichkeiten, die chronologische Zeit aufzuheben, die beiden Extreme dar. Für beide Weisen der Entzeitlichung existieren konkrete religiöse Kontexte und über große Zeiträume tradierte Verfahren. Beide sind aber, wie sich gezeigt hat, keine starren Systeme, beide bringen die Zeit nicht einfach zum Stillstand, sondern verfügen über sehr differenzierte Möglichkeiten, die fließende Zeit in ihre Ästhetik der Zeitlosigkeit mit hineinzunehmen. Das heißt: beide Paradigmen – Ewigkeit wie Plötzlichkeit – tendieren de facto zur Aufweichung des Nicht-Zeitlichen hin zum Zeitlichen, aber dieses in das Außerzeitliche hineintretende zeitliche Moment hat einen grundlegend anderen Charakter als die narrativ-chronologische Zeit des neuzeitlichen Bildes: es ist ein sinnlich-zeitliches Erleben des Außerzeitlichen im Zeitlichen. Genau dies ist es, was die Transzendenzerfahrung erzeugt.

So stellt sich heraus, dass die beiden Pole gar nicht so sehr entgegengesetzt sind wie es zunächst schien, vielmehr berühren sich Ewigkeit und Plötzlichkeit wie zwei Enden einer gerundeten Linie, die einen Kreis bildet. Man fühlt sich erinnert an Baudelaire's berühmtes Diktum, wonach in wahrer Kunst das Flüchtige und das Ewige zu untrennbarer Einheit verschmelzen.⁴¹ Tatsächlich hat die Moderne in ihrer Abkehr vom neuzeitlichen Bild verschiedene Wege eingeschlagen und die Extreme gesucht. Sie hat sich in ihren Ästhetiken beide Pole, die Ewigkeit und die Plötzlichkeit, gleichermaßen zueigen gemacht.

In seinem Buch über den „Begriff der Angst“ (1844) schreibt Sören Kierkegaard, der Augenblick sei „jenes Zweideutige, worin Zeit und Ewigkeit einander berühren“, dank dieses „Einbruchs der Ewigkeit in die Zeit“ sei der Augenblick „kein leerer Jetztpunkt, sondern erfüllte Gegenwart.“ Deshalb sei er „angemessen für den Gehalt des Ewigen.“⁴² Mir scheint damit treffend auf den Punkt gebracht, worum es modernen Künstlern geht, wenn sie in ihren Werken Außerzeitlichkeit und Transzendenz anstreben – ganz gleich, welchen Weg sie im Einzelnen einschlagen.

Vortrag im Hospitalhof Stuttgart am 8.12.2010. Wir danken Verena Krieger für die Abdruckerlaubnis.

¹ Walter Warnach, Das Andere und die Zeichen. Ein Versuch über abstrakte Malerei, in: Wort und Wahrheit VI, 11, Nov. 1951, 839-850, Zitat: 840; dieser Text und weitere in den 50er und 60er Jahren veröffentlichte Schriften zur abstrakten Malerei sind dokumentiert in: Walter Warnach, Wege im Labyrinth. Schriften zur Zeit, hg. von K-D. Uhlke, Pfullingen 1982.

² Walter Warnach, Sakrale Kunst? (1967), in: Warnach 1982, 848-873, hier: 850, 853; Alex Stock, Sakralität und Moderne. Walter Warnach's Philosophie der Kunst, in: Bilderfragen. Theologische Gesichtspunkte, Paderborn 2004, 61-76, hier: 66.

³ Warnach 1967, 853f.

⁴ Ebenda, 854ff, 803.

⁵ Ebenda, 869.

⁶ Eine knappe instruktive Darstellung verschiedener Zeitkonzepte von Judentum, Christentum, Buddhismus, China, Indien etc. in: Egbert Faas, Offene Formen in der modernen Kunst und Literatur, München 1975, 46ff.

⁷ Zitiert nach Werner Haftmann, Einleitung zu: Kasimir Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, Köln 1962, 19.

⁸ Zur Theologie der Ikone vgl.: Ernst Benz, Geist

und Leben der Ostkirche, Hamburg 1957; Christoph Schönborn, Die Christus-Ikone. Eine theologische Hinführung, Schaffhausen 1984; Wolfgang Kasack (Hg.), Die geistlichen Grundlagen der Ikone, Köln 1989.

⁹ Kurt Bauch, Imago, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 275-299.

¹⁰ Jana Hlaváčková, Casovost obrazu jako míra jeho kultovnosti (Die Zeitauffassung des Bildes als Maß seiner kultischen Funktion), in: Umení (Kunst), Bd. 29, Prag 1981, 516-525.

¹¹ Aaron J. Gurjewitsch, Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen, München 1982.

¹² Hlaváčková 1981, 525.

¹³ Zu den widersprüchlichen Konzepten bildlicher Dynamik des italienischen Futurismus und des russischen Kubofuturismus und Suprematismus vgl. Verena Krieger, „Nichts gemeinsam außer dem Namen“!? Dynamismuskonzepte im italienischen und russischen Futurismus, in: Anja Kreisel/Dagmar Steinweg (Hg.), Eigenes und Fremdes in der russischen Kultur, Bochum 2000, 33-62.

¹⁴ Kasimir Malewitsch, Über die neuen Systeme in der Kunst, hg. von V. Fedjuschin, Zürich 1988, 6.

¹⁵ Zur utopischen Konzeption Malevič's sowie zu seiner Ikonenrezeption vgl. Verena Krieger, von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde, Köln/Weimar/Wien 1998; Verena Krieger, Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne, Köln/Weimar/Wien 2006.

¹⁶ Ausführlicher zu den folgenden Ausführungen: Verena Krieger 1998, 182-192.

¹⁷ Nikolaj Tarabukin, Smyslowoe snatschenie diagonalnych kompozicij w shiwopisi (Die Bedeutung diagonaler Kompositionen in der Malerei), in: Trudy po snakowym sistemam (Arbeiten zum Zeichensystem), Tartu 6/1974, 472-481. Der Text wurde bereits in den 1930er Jahren verfasst, konnte aber aus politischen Gründen nicht veröffentlicht werden, sodass er erst in den 70er Jahren in einer semiotischen Fachzeitschrift erschien.

¹⁸ Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/Main 1981.

¹⁹ Paul Valéry, Analecta, in: Tel quel, Paris 1996, 422: „Qu'est-ce qu'un moment, - un éclair? Sinon précisément ce qui accumulé ne saurait composer un temps: le contraire d'une durée, non son élément.“

²⁰ Alex Stock, Der „göttliche Augenblick“, in: Christian W. Thomsen und Hans Holländer (Hg.), Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften Darmstadt 1984, 208-221.

²¹ Zum Idolcharakter der Ikone vgl. Moshe Barasch, The Idol in the Icon: Some Ambiguities, in: Jan Assmann/Albert I. Baumgarten (Hg.), Representation in Religion. Studies in Honour of Moshe Barasch, Leiden/Boston/Köln 2001, 1-26 sowie Anabel Wharton, Icon, Idol, Totem and Fetish, in: Antony Eastmond/Liz James (ed.), Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack, Burlington 2003, 3-11.

²² Zum buddhistischen Kultbild allgemein vgl. Dietrich Seckel, Buddhistische Kunst Ostasiens, Stuttgart 1957, 195ff; zur Kultstatue des Amida-Buddha vgl. Dietrich Seckel, Einführung in die Kunst Ostasiens. 34 Interpretationen, München 1960, 72ff.

²³ Pál Miklós, *Chinesische Malerei. Geschichte – Technik – Theorie*, Köln/Wien 1982, 91.- Zwar gibt es seit dem 12./13. Jahrhundert Bestrebungen in der chinesischen Malerei, einen Bildraum zu schaffen und ein konkretes Zeitmoment einzuführen, aber diese bleiben „in Zwischenlösungen stecken“ (Miklós 1982, 92). Im 17. und 18. Jahrhundert gelangten chinesische Maler durch Vermittlung der Jesuitenmissionare in Kenntnis europäischer Malerei, was sich u.a. in einer gesteigerten Plastizität der Figuren und einem an das europäische Chiaroscuro erinnernden Licht- und Schattenspiel niederschlagen konnte. Dies führte aber nicht zu einer vollständigen Übernahme der europäischen Bildkonzeption, vielmehr wurden die europäischen Bildelemente teilweise assimiliert und integriert. Vgl. hierzu Lothar Ledderose, *Orchideen und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin*, Berlin 1998, 187f. - Hier liegt eine Parallele zur byzantinisch-russischen Ikonenmaltradition, die gleichfalls seit dem 17. Jahrhundert aufgrund der verstärkten Handelsbeziehungen mit westeuropäischen Ländern Kunstmittel der westeuropäischen Malerei integrierte, ohne ihren Charakter prinzipiell aufzugeben.

²⁴ So von Ernst Grosse, *Die ostasiatische Tuschpinselmalerie*, Berlin 1923. Grosse hält auch die Literatenmalerei für tatsächliche Dilettantenkunst im abwertenden Sinne des heutigen Sprachgebrauchs; dies ist durch die neuere Forschung ebenso überholt.

²⁵ Rüdiger Ganslandt, *Der Augenblick der Erkenntnis in Zen-Buddhismus und Zen-Kunst*, in: Christian W. Thomsen und Hans Holländer (Hg),

Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften Darmstadt 1984, 121-142, hier: 132.

²⁶ Vgl. Seckel 1957, 246, Helmut Brinker, *Zen in der Kunst des Malens*, Bern/München/Wien 1985, 31.

²⁷ Grosse 1923, 21.

²⁸ Seckel 1957, 251.

²⁹ Seckel 1957, 252.

³⁰ Seckel 1957, 240.

³¹ Grosse 1923, 30ff.

³² Das Verhältnis von Bissiers abstrakten Tuschpinselbildern zur chinesischen Schrift wird in der Forschung unterschiedlich bewertet. Während Werner Schmalenbach die autonome Formerfindung betonte und Parallelen zu chinesischen Ideogrammen für zufällig hält, weist Dörte Zbikowski darauf hin, dass etliche dieser Formen aus chinesischen Schriftzeichen abgeleitet wurden und als solche für Ostasiaten auch lesbar sind. Vgl. Werner Schmalenbach, *Julius Bissier*, Köln 1974; Dörte Zbikowski, *Geheimnisvolle Zeichen. Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jahrhunderts*. Paul Gauguin. Wassily Kandinsky. Paul Klee. Willi Baumeister. Julius Bissier. Joaquín Torres-García. Adolph Gottlieb. Mark Tobey, Göttingen 1996.

³³ Brief an Oskar Schlemmer aus dem Jahr 1941, dokumentiert in: *Julius Bissier/Oskar Schlemmer. Briefwechsel*, hg. von Matthias Bärmann, St. Gallen 1988, 64.

³⁴ Hans H. Hofstätter, *Julius Bissier, Werke im Augustinermuseum Freiburg i.Br.*, Freiburg/Br. 1981, 29.- Hofstätter beschreibt eingehend diesen Produktionsablauf, ohne jedoch die zweifellos

von Bissier intendierte Parallele zur Malpraxis der chinesischen Literaten- und Ch'an-Maler zu erwähnen.

³⁵ Zit. nach Zbikowski 1996, 246.

³⁶ Vgl. Seckel 1957, 228.

³⁷ Im Gespräch mit der Autorin im Rahmen der Tagung „Weltbild – Bildwelt“ am 11.-14. September 2005 in Weingarten. Vgl. hierzu auch Walter Schweidler (Hg.), *Weltbild – Bildwelt. Ergebnisse und Beiträge des Internationalen Symposiums der Hermann und Marianne Straniak-Stiftung*, Weingarten 2005, St. Augustin 2007.

³⁸ Seckel 1957, 252.

³⁹ Zit. nach Irmtraud Schaarschmidt-Richter, *Bemerkungen zur japanischen Schreibkunst*, in: *Skripturale Malerei*, Ausst.-Kat. Haus am Waldsee, Berlin 1962, o.S.

⁴⁰ Gottfried Boehm, *Das innere Auge. Der Maler Mark Tobey*, in: *Mark Tobey. Between Worlds. Werke 1935-1975*, Ausst.-Kat. Essen 1989, 35-40, hier: 39.

⁴¹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), dt. *Der Maler des modernen Lebens in: Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. 5 (Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860), München/Wien 1989, 213-258, hier: 226.

⁴² Sören Kierkegaard, *Der Begriff der Angst* (1844), zit. nach Christian W. Thomsen/Hans Holländer (Hg), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften Darmstadt 1984*, 13.

Heiko Hausendorf

Glauben als Deutungsressource für den Umgang mit Kunstwerken – Sprachwissenschaftliche Beobachtungen am Beispiel von Besucherbüchern

I Die „Glasarche“

In welcher Weise kann im Reden und Schreiben über Kunst an religiöse Deutungsmuster angeknüpft werden? Wie lässt sich Kunst- mit Glaubenskommunikation verbinden? Wenig macht einen Sprachwissenschaftler dazu befugt, über solche Fragen Auskunft zu geben. Über „Spuren des Heiligen“⁴¹ in der Kunst zu reflektieren, mag Sache der Kunst- und Religionswissenschaften, der Philosophie und der Theologie sein – eine Angelegenheit der modernen Linguistik ist es nicht. Dass und wie sie es gleichwohl werden könnte, soll im vorliegende Beitrag auf

exemplarische Weise gezeigt werden. Ich greife dazu auf ein Projekt zurück, in dessen Mittelpunkt ein Schiff aus Glas steht, die sogenannte „Glasarche“. Das Schiff aus Glas ist auf diesem Bild zu sehen, umfasst von einer grossen hölzernen Hand, die im Zuge der Aufstellung an verschiedenen Standorten in den Nationalparkregionen des Bayerischen Waldes und des Böhmerwaldes irgendwann dazu gekommen ist.

Ich komme auf dieses Projekt und seinem Hintergrund gleich noch zurück. Im Mittelpunkt werden dann aber die Besucherbücher stehen, die auf den Stationen

der Reise dieser „Glasarche“ durch die Region an verschiedenen Standorten ausgelegt haben. Wir haben es in diesen Besucherbüchern in vielen Fällen mit Kommunikation über Kunst zu tun. Aber auch und nicht nur mit Kunstkommunikation. Die Besucherbücher sind auch ein Medium für Glaubenskommunikation geworden. Man kann an den Besucherbucheintragungen deshalb zeigen, wie Religion mit Kunst verschmelzen kann, wie die sprachlichen Mittel und Formen aussehen, in denen im Schreiben über Kunst an religiöse Deutungsmuster angeknüpft werden kann. Das zumindest ist eine Perspektive, unter der die Sprachwissenschaft zur Frage nach den „Spuren des Heiligen“ in der Kunst etwas beitragen kann. Nicht alles, was im Besucherbuch geschrieben steht, ist deshalb schon Kunst-



Abb. 1: Das „Glasarche“-Projekt



Abb.2: Aufstellung der „Glasarche“

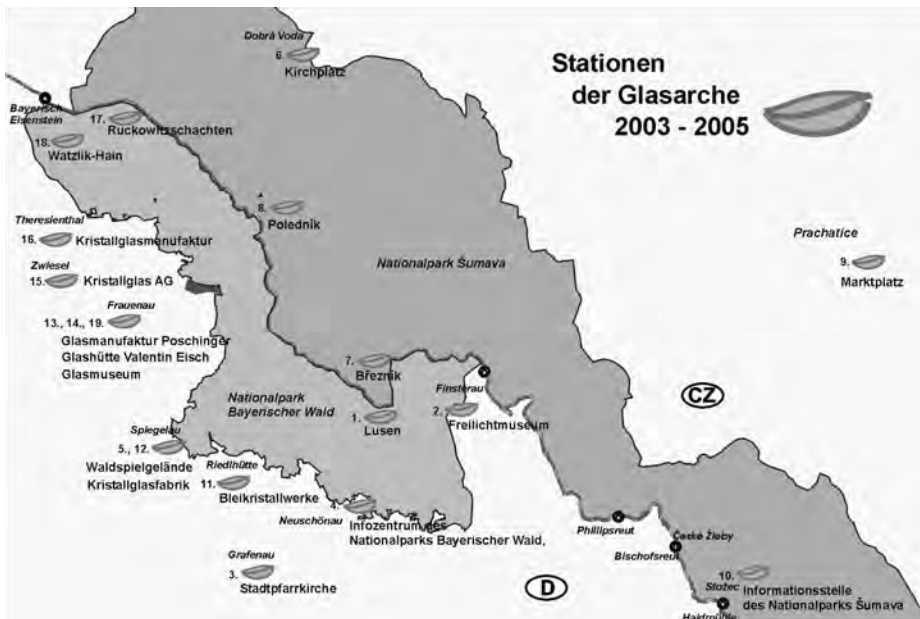


Abb. 3: Stationen der „Glasarche“ (2003-2005)

kommunikation. Ich werde deshalb im Folgenden zunächst einen Überblick geben über das Gesamt der Eintragungen und dann im nächsten Schritt näher eingehen auf solche Eintragungen, in denen sich die Wahrnehmung der „Glasarche“ als Kunstwerk manifestiert. Von hier aus ist es dann nur ein kleiner Schritt zu solchen Eintragungen, in denen sich ein Übergang von der Kunst- zur Glaubenskommunikation ausdrückt – nur diese Eintragungen sollen nachfolgend näher inspiziert werden.

Die „Glasarche“ ist ein fast fünf Meter langes und drei Tonnen schweres, grün schimmerndes Schiff aus Glas, das auf eine Reise durch Bayerischen Wald und Böhmerwald geschickt worden ist, also an mehreren Standorten aufgestellt worden und eigens für diese Reise entworfen und gebaut worden ist. Auf Abb. 2 ist der mühsame Prozess der Aufstellung am ersten Standort unterhalb des Lusengipfels im Bayerischen Wald dokumentiert.²

Einen Eindruck von der regionalen Verortung der Stationen der „Glasarche“, an denen dann eben auch die Besucherbücher jeweils auslagen, gibt die folgende Karte:

Wie hier angezeigt, war die „Glasarche“ in der Zeit, in der die Besucherbücher entstanden sind (2003 – 2005), an fast 20 Stationen beiderseits der deutsch-tschechischen Grenze aufgestellt.

Die „Glasarche“ wurde aus insgesamt 480 Flachglasscheiben gefertigt, wie man auf den folgenden Ansichten erkennen kann:

II Besucherbücher als Textsammlung

Was auf den hier wiedergegebenen Abbildungen dokumentiert ist – Machart, Gestaltung, Aufstellung der „Glasarche“ –, findet einen vielfältigen Nachhall in den Eintragungen der Besucherbücher, auf die ich jetzt zu sprechen kommen möchte. Die Besucherbücher sind es, die das „Glasarche“-Projekt (text)linguistisch interessant machen. Dabei handelt es sich um insgesamt zehn mit einem roten Schutzumschlag eingebundene Kladden bzw. Hefte im

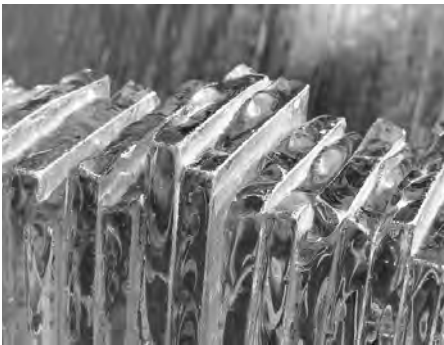


Abb. 4: Nah- und Detailansichten der „Glasarche“

DIN-A5-Format, die in der unmittelbaren Umgebung der „Glasarche“ auslagen: Linguistisch weiss man bis heute über solche Gäste- oder Besucherbücher nicht sehr viel. Jedenfalls gibt es erst wenig empirische Untersuchungen zu dieser Textsorte (zu der etwa auch Gedenk- und Anlassbücher aller Art gehören wie



Abb. 5: „Besucherbuch“

Gipfelbücher, Bücher, wie sie in Autobahnkirchen, aber manchmal auch in Ferienwohnungen oder Privathaushalten für Gäste ausliegen). Textsammlungen dieser Art bieten, könnte man zusammenfassend sagen, einen Anlass zum Schreiben mit der Hand – was in einer durch die Schriftlichkeit elektronischer Medien geprägten Zeit vergleichsweise selten geworden ist.³

Bevor wir uns den Eintragungen zuwenden, sei ein Blick auf das vorangestellt, was prospektive Autorinnen und Autoren lesen konnten, wenn bzw. bevor sie die Besucherbücher aufgeschlagen haben:

Beispiel (1): Begleittext der ProjektinitiatorInnen (Ausschnitt)

„GlasArche im Waldmeer Europas“
Warum eine Arche?

- Eine Arche für die Natur
 - Eine Arche über alle Grenzen hinweg
 - Eine Arche für die Glastradition
- Von 2003 bis 2005 reist eine gläserne Arche quer durch die beiden Nationalparkregionen Bayerischer Wald und Šumava. ...

Das gläserne Schiff wurde von den Glaskünstlern Ronald Fischer und Hubert Stern gebaut, in Zusammenarbeit mit anderen Glaskünstlern der Grenzregion ...

Der Ausschnitt stammt aus dem Anfang der Begleittexte und findet sich in allen Besucherbüchern bzw. als Tafeltext in der unmittelbaren Umgebung der „Glasarche“ (mit kleineren Variationen). Man sieht an diesem Ausschnitt, dass die Bezeichnung des ausgestellten Objektes als „GlasArche“ und weitere Hinweise zur Begründung („Warum eine Arche?“ – „Natur“, „über alle Grenzen hinweg“ und „Glastradition“) eine Art Prätext bilden, an den die Verfasser und Verfasserinnen der Eintragungen anknüpfen können und in vielen Fällen auch tatsächlich angeknüpft haben. Ich komme darauf später noch zurück.

Wenn man die im Zuge der Aufstellung der „Glasarche“ entstandenen Bücher durchblättert, frappt zunächst die Vielfalt der Eintragungen. Besucherbücher stellen einen Typus von Textsammlungen dar, der offenkundig vieles zulässt, was die Form und den Inhalt der Eintragungen betrifft:

Im Sinne der linguistischen Pragmatik manifestieren sich in dieser Vielfalt die für das Besucherbuch relevanten Kommunikationsoptionen. Optionen, die man als Autor oder Autorin wahrnehmen kann (und typischerweise wahrnimmt), wenn man beginnt, einen Stift in die

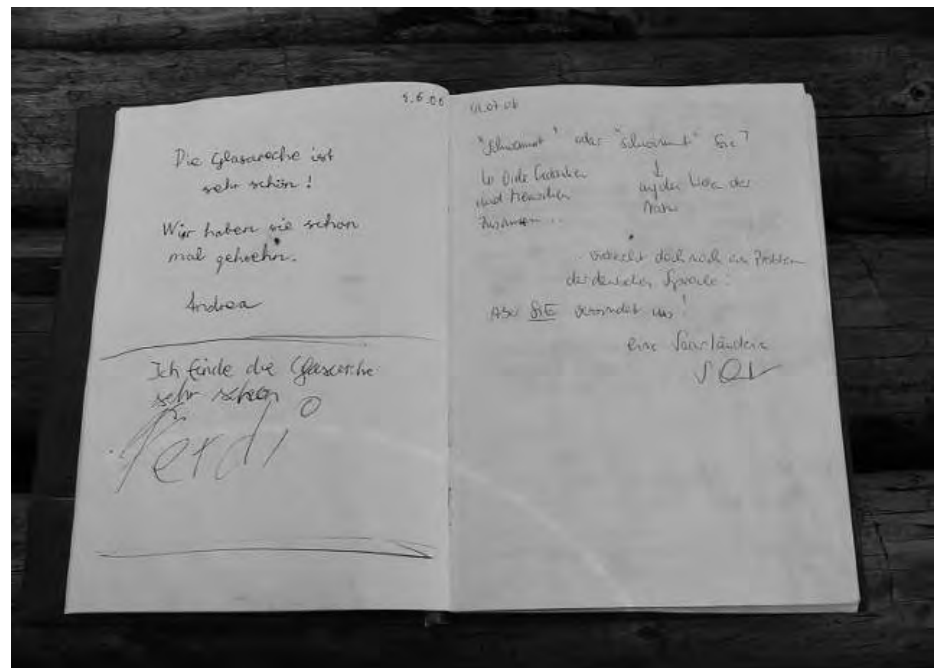


Abb. 6: Kommunikationsoptionen im Besucherbuch

Hand zu nehmen, um einen Eintrag zu hinterlassen. Jeder Eintrag manifestiert gewissermassen das Wahrnehmen einer kommunikativen Option (oder in der Regel mehrerer kommunikativer Optionen), wie bewusst das den VerfasserInnen auch immer gewesen sein mag. Daraus erwächst eine erste linguistische Herausforderung: die der empirischen Rekonstruktion der charakteristischen Kommunikationsoptionen aus den Eintragungen selbst. Im Ergebnis bringt eine solche Rekonstruktion vier dominante Textfunktionen hervor:

- das Signieren,
- das Adressieren,
- das Referieren und
- das Dichten.⁴

„Signieren“ meint die Option zu dokumentieren, dass man vor Ort gewesen ist. Es geht darum, eine Spur, ein Denkmal dieser Anwesenheit zu hinterlassen. Das Hinterlassen des Namens (Vor- und/oder Zuname) durch die Unterschrift ist die charakteristische sprachliche Form, in der sich diese Option manifestiert. In vielen Fällen kommt dazu ein Hinweis, mit dem sich der oder die Unterzeichnende als „Das-oder-Das“ zu erkennen gibt, also eine Facette seiner oder ihrer sozialen Identität lesbar macht, die mit dem Namen allein nicht oder nicht eindeutig genug verbunden ist („z.Z. Feriengast auf dem Gutsgasthof ...“). Das Signieren wird in diesen Fällen durch das Kategorisieren gewissermassen expandiert.

Eintragungen können sich ganz auf die Option des Signierens (und Kategorisierens) beschränken – und das unterscheidet Eintragungen im Besucherbuch markant von Eintragungen z.B. im Tagebuch oder auf einem Notizzettel –, aber natürlich müssen sie sich nicht darin erschöpfen. Einen eher mitteilungs-emphatischen Charakter⁵ bekommt die Eintragung dann, wenn zusätzlich zum „Ich“ (Signieren!) auch das „Du“ (Adressieren!) und das „Er/Sie/Es“ (Referieren) sprachlich ausgedrückt werden. „Adressieren“ meint entsprechend die Option, den Leser oder die Leserin in der Mitteilung anzusprechen. Es geht darum, sich mit der Eintragung an jemand zu wenden. Typische Formen dafür sind die Anrede, aber auch der Dank. Eine Expandierung

des Adressierens sehe ich im Appellieren, mit der die Zuwendung an den Leser und die Leserin eine über die Mitteilung hinausgehende Botschaft erhält:

Beispiel (2): Appellieren

„Ein bemerkenswerter Anfang, diese GlasArche! Lasst uns noch viele solcher Archen bauen, ob aus Glas, Holz, Stahl oder Paypyrus ...“
(II, 21a)

Dieses Beispiel zeigt bereits, dass mit dem Adressieren und zumal mit dem Appellieren in der Regel die Wahrnehmung einer weiteren Option einhergeht: nämlich das „Referieren“ auf einen Aspekt von Welt. Aus vielen Gründen naheliegend ist an dieser Stelle die Bezugnahme auf das durch die Auf- und Ausstellung und die Begleittexte bereits spezifisch fokussierte: die „Glasarche“ oder wie es im Beispiel (2) in Anlehnung an die orthographische Abweichung im Prätext (s.o. Beispiel (1)) heisst, „diese GlasArche“.

Die „Glasarche“ ist also, textlinguistisch gesprochen, bereits eingeführt, so dass sie innerhalb der Eintragung gewissermassen „re“thematisiert werden kann (wie im Beispiel mit dem dafür charakteristischen Gebrauch des Demonstrativ-Artikels). Nicht immer allerdings geht es in den Eintragungen beim Referieren um die „Glasarche“. In der Option des Referierens steckt die gesamte Vielfalt von Welt, die ein Verfasser oder eine Verfasserin an dieser Stelle aus welchen Gründen auch immer ins Spiel bringen mag:

Beispiel (3): Referieren

„Wir sind im Wirtshaus gewesen. Die alte Zicke hat uns rausgeworfen. Bitte fragen Sie nach Pommes!“
(I, 105c)

Eintragungen wie diese sind gleichwohl die Ausnahme. In der überwältigenden Mehrheit der Eintragungen geht es tatsächlich um die „Glasarche“ – und um ein Objekt, das zumindest durch einen Kunstverdacht ausgezeichnet ist. Vom Referieren aus führt also ein direkter

Weg zur Kunstkommunikation, den wir gleich nachzeichnen werden. Zuvor sei aber noch auf die letzte der o.g. Kommunikationsoptionen kurz eingegangen, das „Dichten“.

Das Dichten ist eine Option, die gewissermassen alle anderen Optionen überlagert. Ich verstehe darunter eine Art Mehraufwand, mit dem die Eintragung über ihren Mitteilungs- und Botschaftscharakter einen besonderen Anschauungswert bekommt, der die Lektüre um ihrer selbst willen lohnend macht. Wenn man das Dichten weit genug versteht, umfasst dieser Mehraufwand nicht nur die bekannten sprachlichen Mittel und Formen (wie den Reim: „... also nehme dich in acht / sonst wirst du noch kaputt gemacht“ (I, 54)), sondern auch die Kalligraphie, die nicht im Zeichen der Lesbarkeit, sondern der Betracht- und Verweilbarkeit steht (s.u. Beispiel (9)), oder das Zeichnen und Malen, mit dem die sprachlichen Erscheinungsformen der Eintragung um Bilder und Skizzen ergänzt werden können:

Beispiel (4): Zeichnen und Malen
Eintragungen wie diese erinnern an eine andere Textsammlung mit Einträgen, an das Poesiealbum, für das das Dichten im hier verstandenen weiteren Sinne – *nomen est omen* – eine der offensichtlich konstitutiven Kommunikationsoptionen ist. Das Dichten kann, wie eingangs vermerkt, als Kommunikationsoption alle anderen genannten Optionen überlagern. Wir wollen darauf aber hier nicht näher eingehen und uns im Folgenden wieder dem Referieren und damit der Kunstkommunikation zuwenden.

III Kunstkommunikation

Mit dem Referieren auf die „Glasarche“ kommt Kunstkommunikation ins Spiel, zunächst in dem einfachen Sinn, dass erkennbar wird, dass auf das fragliche Objekt „als Kunstwerk“ Bezug genommen wird. Oberflächlich manifestiert sich das im Auftauchen des Lexems „Kunst“ (in allen möglichen Wortbildungs- und Flexionsvarianten) innerhalb der Eintragungen:

Beispiel (5): „Kunst“

„Die Arche – ein faszinierendes Kunstwerk mit dem Wunsch, die Menschen zum denken und fühlen, spüren, anzuregen: ...“ (I,113c)

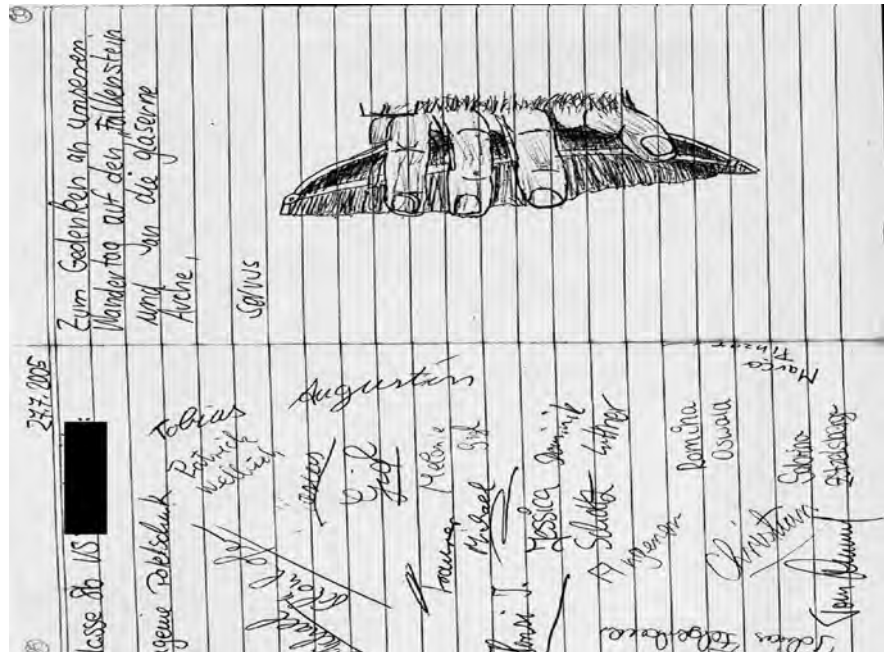
Das Auftauchen des Ausdrucks „Kunstwerk“ ist natürlich nur ein oberflächliches Indiz. Interessanter wird es, wenn sich Kunstkommunikation auch in dem Wahrnehmen der für die Kommunikation über und mit Kunst typischen kommunikativen Zugzwänge manifestiert, die man in Anlehnung an die Ausführungen o. als Expandierung des Referierens verstehen könnte, als Folgelasten sozusagen, die damit ins Spiel kommen, dass ein Objekt, auf das referiert wird, unter Kunstverdacht steht. In der Tat muss man nicht lange suchen, um solche Zugzwänge der Kunstkommunikation in den Eintragungen wiederzufinden. Ich greife dazu das „Bewerten“ und das „Deuten“ heraus, weil diese beiden Optionen empirisch besonders prominent sind.⁶

Das Bewerten antwortet auf die Frage „Was ist davon zu halten?“ Antworten auf diese Frage finden sich zuhauf in den Eintragungen. Die folgenden Belege sind so gewählt, dass sie auf unterschiedliche Dimensionen des Bewertens aufmerksam machen:

Beispiele (6): Bewerten

- „Ich finde das Werk wunderbar“ → Geschmack
- „wir sind beeindruckt“ → Wirkung/Eindruck
- „Die gläserne Arche ist wunderschön“ → Qualität/Schönheit
- „Geldverschwendung! Es gibt soviel Armut auf der Welt“ → Affekt: Empörung
- „Kunst, kommt von können!“ → Urteil: Kunst vs. Nicht-Kunst

Man stösst auf dieser Stelle auf die üblichen Verdächtigen, wenn es um Dimensionen des Bewertens von Kunstwerken geht (vgl. Anm. 6). Ich will an dieser Stelle aber auf eine andere Beobachtung hinaus: Wenn man sich die sprachlichen Mittel und Formen des Bewertens genauer anschaut, springt das Lexem „Idee“ ins Auge, als Referenz-, aber auch als



Prädikatsnomen:

Beispiele (7): „Idee“

- „Eine tolle *Idee!* „
- „Ich finde es eine tolle *Idee* eine Glasarche in den kaputten Wald zu stellen.“
- „Die Glasarche gefällt mir sehr und noch mehr gefällt mir die *Idee.*“
- „Es sieht sehr schön aus und es ist eine gute *Idee*“
- „... eine tolle *Idee* u. faszinierend ausgeführt“
- „Die *Idee*, die dahintersteht kann ich sehr unterstützen!“
- (Hervorhebung von mir, HH)

Mit der Referenz auf eine oder die „Idee“ kommt etwas ins Spiel als Gegenstand und Brennpunkt der Bezugnahme, das über das Sicht- und Wahrnehmbare hinausgeht, das, wie es einmal heisst, „dahinter“ steht. Damit ist bereits die andere für die Kunstkommunikation charakteristische Option impliziert, auf die wir näher eingehen wollen, das Deuten.

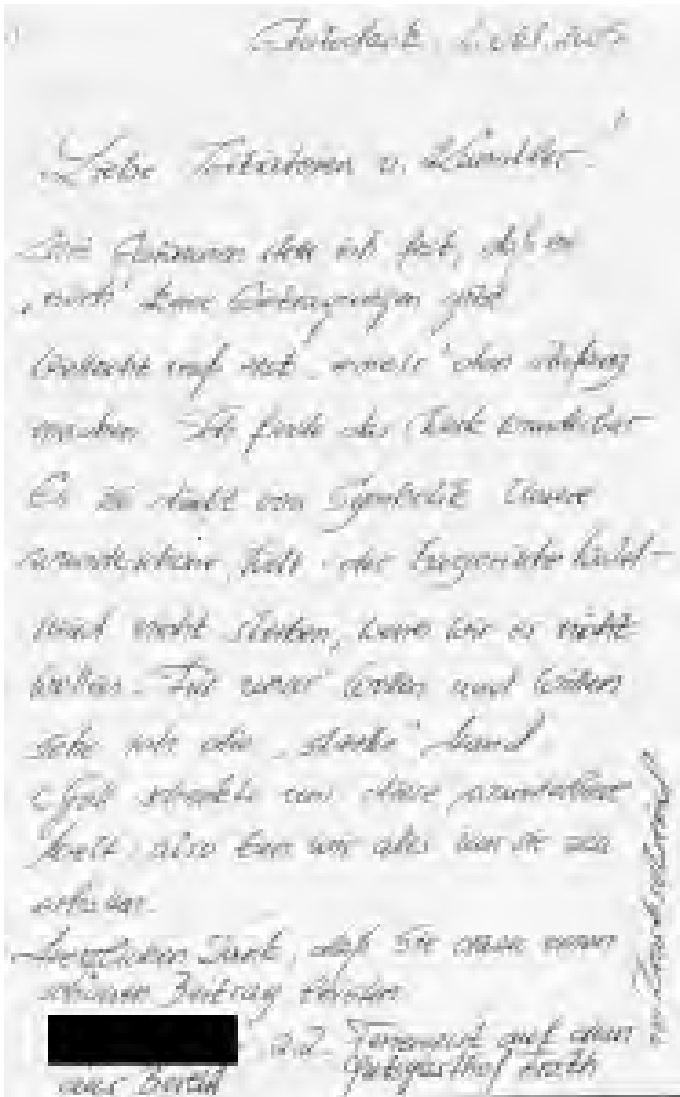
„Deuten“ antwortet auf die Frage „Was steckt dahinter?“ Es ist der manifeste Ausdruck des Versuchs, das Gesehene auch zu „verstehen“. Dieser Sprung vom wahrnehmbar Gegebenen zum kognitiv zu Erfassenden manifestiert sich in den Einträgen in einer Vielzahl von sprachlichen Detailphänomenen, z.B. bereits darin,

dass der Ausdruck „(Glas)Arche“ in vielen Einträgen in Anführungszeichen gesetzt wird (Wir finden die „Arche“ sehr beeindruckend und ein wunderbares Symbol), womit bereits eine Distanz zum Gesehenen im Sinne einer Aufmerksamkeit für den Begriff „Arche“ und seine semantische Aufladung markiert wird. Nicht zufällig taucht in diesen Zusammenhängen sehr häufig das Lexem „Symbol“ auf. Es ist ähnlich prominent wie die „Idee“. Typisch ist dabei auch die Verwendung mit präpositionaler Valenz, wie sie im ersten der folgenden Belege realisiert ist:

Beispiele (8): „Symbol“

- „Die Arche als Hoffnungszeichen und Neubeginn ist ein gutes Symbol für diesen toten Wald und die Hoffnung auf neues Wachstum.“
- ... Ich finde das Werk wunderbar. Es ist direkt von Symbolik. Unsere wunderschöne Welt – der bayerische Wald – wird nicht sterben, wenn wir es nicht wollen.
- Soll uns dieses Symbol zu denken geben, dass wir überall unsere Natur schützen!!!“
- (Hervorhebung von mir, HH)

Wie diese Belege zeigen, liefert die Behandlung der „Glasarche“ als „Symbol“ die Möglichkeit, weitergehende



Beispiel (9): Glaubenskommunikation

Kommunikationszusammenhänge zu thematisieren, in diesen Beispielen etwa den Kommunikationszusammenhang des „Waldsterbens“ mit seiner eigenen Semantik von Natur und Naturschutz, die hier mit anklingt. Interessant ist, dass der Ausdruck „Symbol“ wie eine Art Scharnier fungiert, das es erlaubt und nahelegt, etwas anderes zu thematisieren, das „hinter“ dem sichtbaren Glasschiff steht. Er ist deshalb prädestiniert dafür, die Kommunikationsoption des Deutens voranzutreiben. Mit dem Deuten kommen dann Themen ins Spiel, die die Einträge aus der Kunstkommunikation heraus- und in andere Gesellschaftsbereiche hineinführen. Und nicht zuletzt das scheinen mir die Einträge denn auch primär zu belegen: dass und wie Kunst-

kommunikation zum Anlass und Auslöser der Thematisierung nicht-kunstorientierter Zusammenhänge werden kann. Wir sind damit bei meinem letzten Punkt, dem Übergang von der Kunst- zur Glaubenskommunikation.

IV Glaubenskommunikation

Es ist das Deuten als ein für die Kunstkommunikation charakteristischer Zugzwang, von dem aus in den Eintragungen systematisch gesellschaftliche Funktionsbereiche thematisiert werden, die über Kunst hinausgehen und – etwas plakativ gesagt – vor allem die Bereiche „Politik“, „Wirtschaft“ und „Religion“ betreffen.

Diese Beobachtung⁷

stellt eine eigenständige Analyse- und Rekonstruktionsaufgabe dar: Politik, Wirtschaft und Religion sind ja nur Stichwörter, man müsste also pedantisch in der Sprache der Eintragungen herauspräparieren, was das jeweils heißt, also eine Semantik der politischen, wirtschaftlichen oder religiösen Kommunikation aus den Eintragungen selbst rekonstruieren. Das soll im Folgenden für den Bereich der Glaubenskommunikation, also für den Bereich der Religion, zumindest angedeutet werden. Insbesondere möchte ich zeigen, dass Kunstkommunikation in den Eintragungen auch gänzlich verdrängt werden kann zugunsten einer Verselbständigung von Glaubenskommunikation. Anstatt vorab zu erörtern, was dabei genau mit Glaubenskommunikation gemeint ist, möchte ich mich mit einem Beispiel verständlich machen:

In diesem Eintrag wird die Bewertung des „Werkes“ („wunderbar“) mit seiner „direkten Symbolik“ verbunden, also einer Deutung, die zunächst im Sinne eines Appells an „unser Wollen“, also an „uns“ als Agens ausgeführt wird.

Detail Beispiel (9): „wir“

„Ich finde das Werk wunderbar. Es ist direkt von Symbolik. Unsere wunderbare Welt – der bayerische Wald – wird nicht sterben, wenn wir es nicht wollen.“

Was beschworen wird, ist so etwas wie „Verantwortung“, die „wir“ haben. So weit, so gut. Interessant ist im vorstehenden Zusammenhang, dass und wie diese Deutung dann im Anschluss genutzt werden kann, um von Kunstkommunikation zu Glaubenskommunikation überzugehen:

Detail Beispiel (9): „Gott“

„Gott schenkte uns diese wunderbare Welt, also tun wir alles, um sie zu erhalten.“

War zuvor ganz unspezifisch von „wir“ die Rede, von einem Handlungskollektiv, bekommt dieses „wir“ nun eine spezifische Prägung durch die Gegenüberstellung von „Gott“ und „uns“. Das „wir“ erscheint in der semantischen Rolle des Benefaktiv, als Nutzniesser des Geschenks der „Welt“, die „wir“ (als die Beschenkten, denen etwas anvertraut ist) zu „erhalten“ haben. Die „Verantwortung“, die zuvor nahegelegt wurde, ist also eine Verantwortung vor „Gott“, die wir als Menschen haben – hier klingt natürlich der Bund zwischen Gott und Noah an, von dem in der Genesis berichtet wird. Mit „Gott“ kommt jedenfalls ein Moment der Kommunikation ins Spiel, der mit einer spezifischen Transzendenz zu tun hat, die die Welt als „Schöpfung“ und „Gott“ als Fluchtpunkt unseres Erlebens und Handelns thematisierbar macht.

Eine solche religiös motivierte Transzendenz ist gemeint, wenn davon die Rede war, dass in Belegen wie diesen von der Kunst- zur Glaubenskommunikation übergegangen wird und dass

sich dabei die Glaubenskommunikation tendentiell verselbständigt, so dass die Arche als Kunstwerk in den Hintergrund tritt. Dafür gibt es viele weitere Belege in den Besucherbüchern, aus denen sich weitere Charakteristika dieses Typs von Glaubenskommunikation rekonstruieren lassen:

Beispiel (10): „Verantwortung und Ermahnung“

„Gott hat uns Menschen den Wald für viele nützliche Eigenschaften gegeben! ... Wir Menschen stehen in der Verantwortung dafür zu sorgen, das der Waldbestand erhalten bleibt!! Wenn wir aber hier diesen Wald ansehen, sind wir nicht sicher, ob sich Menschen dieser Verantwortung bewusst sind! ... Wir wünschen uns wirklich, das wir Menschen wieder zu den einfachen Dingen zurückkehren und ein bewußtes Leben miteinander führen. Wenn Menschen wirklich nach den Geboten Gottes leben würden, dann könnten die Menschen Gottes Liebe zum Ausdruck bringen.,, (I, 148a)

In diesem Beleg wird die „Verantwortung“ von „uns Menschen“ tatsächlich expliziert, und der Appell als Ermahnung gleichzeitig religiös eingerahmt: er erwächst vor dem Gedanken der Schöpfung. Liest man diesen Beleg ohne Wissen um seine Lektüresituation und seinen Lektürekontext, ist der Bezug auf Kunst vollständig verloren gegangen – auch das ist gemeint, wenn o. gesagt wurde, dass sich Glaubenskommunikation im Besucherbuch z.T. verselbständigt.

Andere Spuren dieser Verselbständigung finden sich mit Bezug auf eine Semantik der Hoffnung und Erbauung:

Beispiele (11): „Hoffnung und Erbauung“

„Musste nicht auch Jesus erst sterben, um von den Toten aufzuerstehen? Die Arche ist ein Symbol der Hoffnung für mich“ (I, 86b)

„... Gott lässt uns Menschen und die Natur nicht im Stich. Das sagt uns die Arche“. (130c)

„... Die Hand Gottes ist aus Holz ge-

schnitzt. Die Hand Gottes ist warm. Wohl dem, der sich darin fallen läßt und geborgen fühlt“ (20a)

„Wir sind begeistert, da diese Arche das Symbol der Wiederauferstehung ist und gut zu der idyllischen Landschaft passt. Ein mächtiger, kräftigender Anblick,, (11e)

In diesen Beispielen ist fast durchgängig von der „Arche“ die Rede (und auch die „Hand“ im 3. Eintrag bezieht sich auf das Gesehene) – aber ihre Thematisierung ist ganz in den Deutungshorizont religiöser Kommunikation gerückt. Man kann daran sehen, dass und wie das Deuten der „Symbolik“ des Werkes direkt zur Glaubenskommunikation führt, hier im Sinne fast einer Erbauung und Kräftigung, mit der auf so etwas wie eine transzendent gedachte Geborgenheit verwiesen wird. Und wohl nicht zufällig finden sich an diesen Stellen dann auch Intertextualitätshinweise auf das Neue Testament (etwa wenn von der „Wiederauferstehung“ von „Jesus“ die Rede ist), mit der die Bibel als Zentraltext des christlichen Glaubens einen Widerhall im Besucherbuch findet.

Dafür liessen sich ebenfalls viele weitere Belege anführen, auch und gerade solche, in denen die „Arche“ direkt mit der biblischen Figur des „Noah“ verbunden wird:

Beispiel (12): „Arche Noah“

„Die Arche Noah rettete die Tiere, rettet diese Glasarche den Wald? Oder müssen wir etwas dafür tun? Wohin wird sie uns noch führen?“ (92b)

Hier wird der in der Bezeichnung „GlasArche“ (s.o. Beispiel (1)) bereits angelegte religiöse Deutungshintergrund aufgegriffen in der Wendung „Arche Noah“, mit der das Nomen „Arche“ durch die Juxtaposition des Eigennamens „Noah“ in seiner Bedeutung auf die biblische Geschichte der Sintflut festgelegt wird – eine phraseologische Wendung, in der der Intertextualitätshinweis auf das Alte Testament zugunsten der Bekanntheit der Formel längst verblasst ist.

Ausgedrückt durch die Reihung der Fragen dokumentiert dieser Beleg zugleich einen Akt der Besinnung, eine demonstrierte Nachdenklichkeit, eine Art von suggestiver Glaubensreflexion, für die sich im Besucherbuch ebenfalls viele Belege finden lassen. Hier sollen aber abschliessend zwei markante pragmatisch-semantische Manifestationen von Glaubenskommunikation illustriert werden, die weniger häufig, aber sehr auffällig sind: das Bekenntnis und das Gebet.

Beispiel2 (13): „Bekenntnis und Gebet“

„... Auch wir Menschen haben eine Zukunft, wenn wir innehalten mit dem Wahnsinn... Ich glaube / Ich liebe / Ich bin dankbar / Ich habe Vertrauen / Ich habe Mut „(135a)

„Unser Land mit seiner Pracht / seine Berge, seiner Fluren / sind die Zeugen deiner Macht / Deiner Vatergüte Spuren / Alles in uns betet an, / Großes hast Du uns getan.“ (17c)

Schauen wir kurz auf den ersten wiedergegebenen Beleg. Er zeigt m.E. recht anschaulich den Übergang von der Besinnung zum Bekennen: Sprachlich markiert wird er durch die Wiederholung der syntaktischen Struktur der unterwertig gebrauchten Prädikate, bei denen die Subjekt-Ergänzung durchgängig mit „ich“ besetzt ist und die Präpositional- und Objektergänzungen („glauben an ...; lieben ...; dankbar sein für ...; Vertrauen haben zu ...“) unbesetzt bleiben, und der wiederholten Markierung der Sprecher- bzw. Schreiber-Rolle („ich“). Hervorgehoben wird der Parallelismus zusätzlich durch den Zeilenumbruch, der der Eintragung den rituell-zeremoniellen Charakter eines Bekenntnisses verleiht. Die Begegnung mit der Glasarche mündet so in eine Art Glaubensbekenntnis, mit der der Übergang von der Kunst- zur Glaubenskommunikation besonders evident wird.

Wir sind mit Eintragungen wie diesen natürlich schon sehr nahe am Gebet. Und der zweite o. wiedergegebene Eintrag kann – etwas nüchtern betrachtet – tatsächlich verstanden werden als eine Variante des Adressierens (s.o. II), und zwar des Adressierens eines „transzendenten“

Lesers bzw. Hörers, wie es für das Beten charakteristisch ist (auch wenn man wissen kann, dass dieser Eintrag einen populären Vers eines Kirchenliedes von Karl von Greyerz zitiert).

V Glauben als Deutungsressource

Auch wenn in den Texten, die die OrganisatorInnen und InitiatorInnen des „Glasarche“-Projektes auf Tafeln, aber auch im Innern der Besucherbücher als Information veröffentlicht haben, der in den letzten Belegen rekonstruierte Funktionszusammenhang der Religion nicht expliziert wurde (stattdessen: Politik und Wirtschaft: s.o. Beispiel (1)), ist es offenkundig, dass bereits die gewählte Bezeichnung des Objektes („GlasArche“) einen solchen religiös motivierten Deutungshintergrund sowohl lexikalisch als auch semantisch nahe legt.⁸ Der dem Objekt gegebene Name bereitet gleichsam eine Instrumentalisierung des Kunstwerks im Sinne von Glauben als Deutungsressource vor, wie sie auf der folgenden Abbildung unmittelbar anschaulich wird:

Auf diesem Bild (der Aufstellung der „Glasarche“ im Rahmen eines Kirchentags) wird die Symbolik der „Glasarche“, von der in den Einträgen so häufig die Rede ist (s.o. Beispiele (8)), durch die Verbindung mit der christlichen Symbolik des Kreuzes in ihrem religiösen Deutungspotential unmittelbar anschaulich. Auch wenn es im Besucherbuch für das Deuten der Symbolik der „Glasarche“ auch ganz andere Anschlussmöglichkeiten gibt (s.o. III): Aus den hier nur in einer kleinen Auswahl gezeigten Eintragungen geht anschaulich hervor, dass und wie Glauben als eine prominente Deutungsressource im Umgang mit einem Kunstwerk in Anspruch genommen werden kann. In ihrer Alltäglichkeit (das Besucherbuch ist ein ausgesprochen niedrigschwelliges und voraussetzungsarmes Medium (hand)schriftlicher Kommunikation) manifestieren die Eintragun-

gen dabei eine Ausprägung von Glaubenskommunikation, die an ältere Traditionen von Laien- oder Alltagsfrömmigkeit erinnern mag.⁹ Das wäre eine eigene, auch religionswissenschaftlich und theologisch besser informierte Analyse wert. Hier soll(te) der Nachweis genügen, dass und wie die Begegnung mit einem unter Kunstverdacht gestellten Objekt auf

Glauben als Deutungsressource zurück greifen kann und wie man einen solchen Rückgriff durch eine spezifische Art der Kommunikation über Kunst nahelegen und wahrscheinlich machen kann.

Vortrag im Rahmen der Tagung „Spuren des Heiligen“ in der Evangelischen Akademie Tutzing, Februar 2010.



Abb. 7: Symbolik der „Glasarche“

¹ So der Titel der Tagung der Ev. Akademie Tutzing, auf der die folgenden Überlegungen im Februar 2010 vorgetragen wurden.

² Details zum Glasarche-Projekt und Informationen zu den ProjektinitiatorInnen und –beteiligten und zum Hintergrund finden sich auf www.glasarche.de und bei Sabine Eisch / Klaus Möller, Die Glasarche: Entstehung, Hintergrund und Stationen des Projekts. In: Heiko Hausendorf / Christiane Thim-Mabrey (Hrsg.), Ein Kunstobjekt als Schreibenanlass. Die deutsch-tschechische Reise der „Glasarche“ im Spiegel ihrer Besucherbücher. Regensburg: Vulpes 2009, S. 15-25. – Die „Glasarche“ gibt es immer noch, inzwischen als „Black Pearl“ auf einer virtuellen Reise um die Welt. Frau Sabine Eisch, die an der Entstehung und Entwicklung des Projekts massgeblich beteiligt war, sei an dieser Stelle herzlich für die Überlassung der Besucherbücher und die sehr fruchtbare Kooperation gedankt. Alle Abbildungen der „Glasarche“, die in diesem Beitrag verwendet werden (inklusive der Karte, Abb. 3), wurden mir von Frau Eisch freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

³ Hinweise zum textlinguistischen Hintergrund der Beschäftigung mit Besucherbüchern finden sich in vielen Beiträgen in dem in Anm. 2 bereits genannten Sammelband (Hausendorf/Thim-Mabrey, Kunstobjekt als Schreibenanlass), speziell bei Maria

Thurmair, Die Glasarche-Bücher als Textsorte im Spektrum anderer Besucherbücher: Gipfelbücher, Anliegenbücher, Museumsbücher. In: Hausendorf/Thim-Mabrey, a.a.O., S. 37-62.

⁴ Vgl. dazu und zu ausgewählten Belegen Heiko Hausendorf, Kunst und anderes – Kommunikationsoptionen im Besucherbuch. In: Hausendorf/Thim-Mabrey, Kunstobjekt als Schreibenanlass, a.a.O., S. 63-80.

⁵ Auch eine Eintragung, die nur aus einer Unterschrift besteht, wird, sobald sie gelesen werden kann, zur Mitteilung, aber sie präsentiert sich selbst nicht ausdrücklich als Mitteilung an einen Leser oder eine Leserin – und ist in diesem Sinn keine „emphatische“ Mitteilung. Vgl. zu diesem Begriff der „emphatischen“ Mitteilung Heiko Hausendorf, Die Zuschrift. Exemplarische Überlegungen zur Methodologie der linguistischen Textsortenbeschreibung. In: Zeitschrift für Sprachwissenschaft 19/2 (2000), S. 210-244.

⁶ Vgl. für die für Kunstkommunikation allgemein charakteristischen Kommunikationsoptionen Heiko Hausendorf, Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst. München: Fink 2007.

⁷ Ausführlicher dazu Hausendorf, Kunst und anderes, a.a.O., S. 78 ff. sowie die Beiträge im Teil II („Besucherbücher als Kommunikationsform“) in Hausendorf/Thim-Mabrey (Hrsg.), Kunstobjekt als Schreibenanlass, a.a.O., S. 37 ff.

⁸ Christiane Thim-Mabrey und Sonja Kraus, Was schreibt man in ein Besucherbuch? In: Hausendorf/Thim-Mabrey (Hrsg.), Kunstobjekt als Schreibenanlass, a.a.O., S. 85-91, S. 88 f., sprechen diesbezüglich von einem „Arche-Noah-Frame“, um diese lexikalisch und semantisch evozierten Bezüge zu erläutern.

⁹ Vgl. dazu Peter Klotz, „Es ist direkt von Symbolik“. Notizen zu den gesammelten Einträgen anlässlich der Ausstellung der „Glasarche“. In: Hausendorf/Thim-Mabrey, Kunstobjekt als Schreibenanlass, a.a.O., S. 83-84.