

---

# **SPEKTAKEL DER TRANSZENDENZ**

## **KUNST UND RELIGION IN DER GEGENWART**

**HERAUSGEGEBEN VON CHRISTIAN NEDDENS,  
AMALIA BARBOZA, MICHAEL HÜTTENHOFF,  
STEFANIE LORENZEN**



**KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN**

Neddens / Barboza / Hüttenhoff / Lorenzen (Hrsg.)

—

Spektakel der Transzendenz



# Spektakel der Transzendenz

Kunst und Religion in der Gegenwart

Herausgegeben von

Christian Neddens

Amalia Barboza

Michael Hüttenhoff

Stefanie Lorenzen

Königshausen & Neumann

Gefördert vom

Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V. München,

Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V.



von der Stiftung Europäische Kultur und Bildung,



sowie von der Union Stiftung



*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2017

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Rupprecht Geiger, 387a/62, 1962,

Saarlandmuseum Saarbrücken © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere

für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung

und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5939-1

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.libri.de](http://www.libri.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

# Inhalt

<i>Roland Mönig</i> Zum Geleit.....	7
Einführung.....	9
<i>Beat Wyss</i> „Rückbindung“: Die Kunst der Religion .....	15
<i>Andreas Mertin</i> Geistes Gegenwart Gemeinsamkeiten und Differenzen der Erfahrungsräume Kunst und Religion.....	29
<i>Jean-Pierre Wils</i> Sprechen die religiösen Bilder noch? .....	49
<i>Wolfgang Ullrich</i> Der Aschermittwoch der Kunst Überlegungen zu einem kirchlichen Ritual am Beispiel des Werks von Thomas Huber .....	73
<i>Stephan Balkenhol im Gespräch</i> Irritationen des offen Sichtlichen .....	85
<i>Silvia Henke</i> Über den Verbleib des Unsichtbaren im Gewand des Spektakels Zeitgenössische Performance zwischen Inkarnation und Transzendenz.....	91
<i>Salvatore Pisani</i> Das Anästhetische in der Sakralarchitektur der Moderne (am Beispiel Frankreichs) .....	107
<i>Amalia Barboza</i> Die Überhöhung des Alltags Transzendenzenerfahrung in der Gegenwartskunst am Beispiel von Thomas Bayrle und Ulrike Grossarth.....	127

<i>Sigrid Ruby</i> Sanktuarien von Immanenz Zur Naturkunst von Herman de Vries.....	147
<i>Christian Jankowski im Gespräch</i> „Ich brauche ein Bild, über dem ich denken kann, und nicht eins, wo ich schon weiß, was mir gesagt werden soll.“ .....	177
<i>Christian Neddens</i> Das Geheimnis des Menschen im Christusbild zeitgenössischer Kunst .....	187
<i>Hannes Langbein</i> Postautonom Das Verhältnis von Kunst und Kirche nach dem prognostizierten Ende künstlerischer Autonomie.....	223
<i>Henning von Gierke im Gespräch</i> „Auf der Suche nach der inneren Ordnung“ .....	233
<i>Karlo Meyer</i> Kunst als Vehikel schulischer Ziele? Zum pädagogischen Problem des Umgangs mit Kunstwerken im (Religions-)Unterricht .....	239
<i>Andreas Bayer</i> #glaubeliebehoffnung – Spuren der Transzendenz in der regionalen Gegenwartskunst Beschreibung einer Ausstellung.....	257
Epilog <i>Christian Neddens</i> Spektakel der Transzendenz? Eine theologische Nachlese.....	273
Biogramme .....	293

Roland Mönig

## Zum Geleit

„IN HOC SIGNO VINCES“ – in diesem Zeichen wirst du siegen: Durchaus möglich, dass der Schweizer Künstler Valentin Carron genau dies im Sinn hatte, als er 2009 mitten auf dem Baseler Messeplatz anlässlich der Kunstmesse „Art Basel“ ein riesiges, aus Eichen- und Tannenholz konstruiertes Kreuz aufstellen ließ. Konstantin der Große siegte im Zeichen des Kreuzes im Jahr 312 an der Milvischen Brücke in Rom über seinen Rivalen Maxentius. Valentin Carron trat an, um mit einem über 12 Meter hohen Kreuz bei einem der heißesten Events im Kalender aller Kunstjünger, -propheten und -apologeten Aufmerksamkeit zu heischen – im Bewusstsein der Tatsache, dass nichts groß und ungewöhnlich genug sein kann, wenn es darum geht, während der wenigen Tage, in denen sich die gesamte Kunstwelt in Basel versammelt, möglichst viele Augen auf die eigene Arbeit zu lenken.

Valentin Carrons Skulptur „Ohne Titel“, 2009, ist in gewisser Weise symptomatisch für das Funktionieren der Kunst und des Kunstbetriebs heute. Auf der einen Seite schaffen sie in schneller Folge Spektakel nach Spektakel. Vom Kunsthandel und von den Institutionen gehetzt, sprengen die Künstler mit ihren Werken sukzessive alle Maßstäbe und Gattungsgrenzen, und immer ungewöhnlicher werden die Kontexte, in denen sie agieren – dies alles erstaunlicherweise, ohne dass noch jemand wirklich überrascht oder gar schockiert werden könnte: Ein monumentales Kreuz vor dem Konsumtempel der Baseler Messe geht bei der am dauerhaften Ausnahmezustand geschulten Kunstkritik einfach als Generikum durch. Insofern scheint die Kunst, das vermeintliche Residuum schrankenloser Freiheit, sich widerstandslos einzuordnen in die säkulare Logik von Marktmacht und Wettbewerb, die international den Ton angibt. Auf der anderen Seite fußen die Strategien der Künstler vielfach noch immer auf den Errungenschaften einer Moderne, deren Entwicklung ganz wesentlich von der Auseinandersetzung mit dem Transzendenten geprägt wurde und deren Protagonisten sich missionarisch, wenn nicht gar messianisch inszenierten. Es scheint geradezu so, als seien Spektakel und Transzendenz letztlich zwei Seiten ein und derselben Medaille.

Derweil bündeln das Museum als Institution und die vielen unterschiedlichen öffentlichen Einrichtungen und Schauplätze, in denen und an denen Kunst gezeigt wird, all die Biennalen, Triennalen und Festspiele die diesseitigen Heilserwartungen der westlichen Gesellschaften wie eine Linse das Licht. Man erhofft sich von ihnen außergewöhnliche Erlebnisse und tiefgreifende Erfahrungen, die in einer säkularisierten, von vermeint-

lichen Sachzwängen ausgetrockneten Welt anderswo scheinbar nicht mehr zu machen sind. Regelrechte Pilgerströme ziehen von Kunstort zu Kunstort, immer auf der Suche nach der nächsten ästhetischen Offenbarung. Der ritualisierte Besuch von „Blockbuster“-Ausstellungen kommt der Erfüllung eines Gelübdes gleich, das nicht nur dem eigenen Heil, sondern auch der Akzeptanz innerhalb einer Gemeinde von Kunst- und Kulturinteressierten dient. Und nicht selten ist er, ähnlich wie eine im strengen Sinne religiös motivierte Wallfahrt, mit erheblichen physischen und psychischen Strapazen verbunden.

Spitzt man einige der zentralen Fragen künstlerischer Praxis sowie des Ausstellungs- und Museumsbetriebs heute derart thesenartig zu, wird unmittelbar deutlich: Die Ringvorlesung „Spektakel der Transzendenz? Kunst und Religion in der Gegenwart“ als Gastgeber beherbergen zu können, war für die Moderne Galerie des Saarlandmuseums ein Glücksfall. Bot sie doch nicht nur die Gelegenheit für den interdisziplinären Austausch zwischen Theologen, Kunsthistorikern, Kulturwissenschaftler und Künstlern sowie für den Dialog mit dem breiten Publikum, sondern gab auch wichtige Impulse für die Reflexion über die eigene museale Arbeit und das Selbstverständnis als Kultureinrichtung. Für die Initiative zu dieser Veranstaltung sowie für deren engagierte Vorbereitung bin ich deshalb den Fachrichtungen Evangelische Theologie und Kunst- und Kulturwissenschaft an der Universität des Saarlands sehr verbunden. Einen besonderen Dank schulde ich Herrn Dr. Christian Neddens und Frau Dr. Amalia Barboza, die die Idee für die Ringvorlesung an die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz herantrugen und sie mit Leidenschaft begleitet haben. Dadurch, dass die Beiträge der beteiligten Wissenschaftler und Künstler nun in einem Band zusammengefasst sind, gewinnt eine inspirierte Folge von Vorträgen Dauer und kann im wissenschaftlichen Diskurs nachhaltig weiterwirken.

# Einführung

## 1. „Kunst“ und „Religion“

Religion ist für den Kunstbetrieb wieder interessant geworden. Ganz im Einklang mit dem viel diskutierten, oft genug und zurecht skeptisch erörterten Schlagwort von der „Renaissance der Religion“ tauchen religiöse Motive allenthalben in Titeln renommierter Ausstellungen unterschiedlicher Formate auf: „Traces du sacré“ im Centre Pompidou Paris (2008), „Medium Religion“ in Karlsruhe (2009), „Kraftwerk Religion“ in Dresden (2011), „The Problem of God“ in Düsseldorf (2015) oder aktuell „reliqte, reloaded“ in Graz (2015/16), „The Urban Sacred“ in Bochum (2016) und die Ausstellungsreihe „Sein. Antlitz. Körper“ (Berlin/Jerusalem 2016). Zahlreiche weitere Beispiele ließen sich nennen. Dabei geht es um Fragen der Präsenz von Religion in der Öffentlichkeit, um Phänomene veränderter Medialität des Religiösen, aber auch darum, ob und wie Kunst das Transzendente erfahrbar machen kann.

Und wie sieht es umgekehrt aus? Dass Kunst eine beachtenswerte Rolle im religiösen und kirchlichen Leben spielt, ist vielleicht weniger bemerkenswert als die Beobachtung, dass die Beschäftigung mit Kunst und Ästhetik auch eine bedeutende Spur in der neueren theologischen Diskussion hinterlassen hat: als „ästhetische Wende“ in der Praktischen Theologie in geradezu paradigmatischer Weise, aber auch als produktives Diskursfeld in der Systematischen Theologie, die Ästhetik und Visualität für sich entdeckt hat – mit noch offenem Ausgang.

Das zu beobachtende wechselseitige Interesse ruft die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Religion auf: Hat Kunst per se einen religiösen oder zumindest spirituellen Kern, wenn sie das Sichtbare anders sehen lässt und darüber Sinnstiftungsprozesse in Gang setzt? Ist sie dabei, die Religion in eben dieser sinnstiftenden Qualität abzulösen? Übernimmt sie also selbst die angestammten Funktionen von Religion? Oder ist Kunst von Religion unbedingt zu unterscheiden – als anderes, autonomes „Betriebssystem“ im Gegenüber zur Religion, mit eigenen, rein ästhetischen Regeln?

Die Frage nach dieser derart spannungsvollen, oft schwer greifbaren Beziehung steht im Mittelpunkt des interdisziplinären Projektes der Fachrichtungen Evangelische Theologie und Kunst- und Kulturwissenschaft an der Universität des Saarlandes, das im vorliegenden Band dokumentiert ist. Dieses Projekt war von Anfang an auf zwei Ebenen angelegt und schloss einen theoretisch-reflexiven und einen praktisch-gestalterischen Aspekt ein:

Zum einen luden wir Wissenschaftlerinnen, Kuratoren und Künstler zu einer Ringvorlesung ein, deren Beiträge hier in schriftlicher Form vorliegen. Der Titel „Spektakel der Transzendenz“ spielt provokant auf das ambivalente Verhältnis von Kunst und Religion an: Instrumentalisiert die Kunst der Gegenwart die Religion, um Aufmerksamkeit zu erregen, sich mit einer Aura der Erhabenheit und Sakralität zu umgeben oder das ästhetische Erleben affektiv zu steigern? Und die Religion, benutzt sie seit jeher die Kunst, um ihre Botschaft anschaulich und damit plausibel zu machen? Oder verhält es sich anders? Gibt es so etwas wie ergreifende Momente eines wirkmächtigen Zusammenspiels von ästhetischer Visualität und religiöser Tradition? In dem Motto darf also ein kritischer – vielleicht typisch protestantischer – Unterton mitgehört werden, ohne dass dieser Band einer Hermeneutik des Verdachts verfallen soll. Aber mit der Kritik ist auch ein produktives Interesse verbunden: Lassen sich in der Gegenwartskunst neue Gestaltungen entdecken, die die theologische Reflexion erweitern können? Wo liegen andererseits die Potentiale und Reibepunkte der religiösen Traditionen, die für die Gegenwartskunst inspirierend und der Auseinandersetzung wert erscheinen? Oder sollte eher die Trennung zwischen Kunst und Religion voran getrieben werden?

Auf einer zweiten, praktisch-gestalterischen Ebene ging es darum, in einem interdisziplinären Studienprojekt das Verhältnis von Kunst und Religion in einer konkreten Ausstellungssituation zu thematisieren. Studierende der Theologie und der Kunst- und Kulturwissenschaft an der Universität des Saarlandes haben gemeinsam mit ihren Dozentinnen und Dozenten unter kundiger Begleitung durch Kurator Dr. Andreas Bayer von der Hochschule für Bildende Kunst ein forschungsorientiertes Ausstellungsprojekt konzipiert, kommuniziert und kommentiert: Künstlerinnen und Künstler aus dem Saarland waren aufgefordert, sich mit Werken an einer Ausstellung mit dem Titel „#glaubeliebehoffnung – Spuren der Transzendenz in der regionalen Gegenwartskunst“ zu beteiligen. In Workshops und einem Blockseminar zu Fragen der Bildanalyse und der theologischen und kulturwissenschaftlichen Kunstrezeption wurden die Studierenden darauf vorbereitet, passende Arbeiten auszuwählen und die Ausstellung in der Galerie KuBa – Kulturzentrum am EuroBahnhof e.V. Saarbrücken eigenständig zu gestalten.<sup>1</sup> In diesem Rahmen fanden auch Ateliergespräche mit den Künstlern und Künstlerinnen sowie ein Galeriegespräch statt. Überdies gab es im Rahmen der Ringvorlesung die Gelegenheit, mit namhaften Künstlern ins Gespräch zu kommen, deren Werke auch im Kontext kirchlicher Institutionen zu sehen sind: Ausschnitte aus den Gesprächen mit Stephan Balkenhol und Henning von Gierke, sowie ein Interview mit Christian Jankowski, sind in diesem Band dokumentiert.

---

<sup>1</sup> Die Ausstellung ist dokumentiert unter <https://transzendenz2015.wordpress.com>.

## 2. Spektakel und Transzendenz

Dass die Begriffe „Spektakel“ und „Transzendenz“ genauso schillernd und unscharf verwendet werden wie die Begriffe „Kunst“ und „Religion“, ist zur Genüge bekannt. Was gemeint ist, ist im jeweils konkreten Fall genau zu hören, denn: „Omnis aequivocatio mater errorum“.<sup>2</sup> Zumindest die Begriffe „Spektakel“ und „Transzendenz“ seien aber kurz erläutert.

Der Begriff „Spektakel“ bezeichnet in der Regel Ereignisse, die als emotional beeindruckend und sinnlich überwältigend erfahren werden. In den Medien- und Theaterwissenschaften kann der Begriff Affektbezogenheit und Sinnlichkeit positiv in den Blick nehmen. Oft zielt der Begriff aber eher auf die „bloße“ Inszeniertheit von Ereignissen und hat dabei einen pejorativen Klang. Was als Spektakel bezeichnet wird, gerät leicht in den Verruf des oberflächlichen Scheins und des Illusionismus, der Imitation und Täuschung, gar der Unwahrhaftigkeit und Lüge. In diesem Sinne hatte Guy Debord 1967 in „Die Gesellschaft des Spektakels“ mit der kapitalistischen Konsumkultur abgerechnet, in der das wirkliche Erleben von der manipulativen Inszenierung abgelöst worden sei.

Das lateinische „spectaculum“ ließe sich treffend mit „Augenweide“ übersetzen. Dabei geht es um visuelle Attraktivität, um ein augenfälliges Verwickeltwerden der Betrachter, sei es durch Schönheit, Größe, Neuigkeit oder gar durch Rohheit oder Hässlichkeit des Gegenstandes. Das Spektakel lässt nicht kalt, es zieht in seinen Bann, es wühlt auf. Gleichzeitig haftet ihm der Vorwurf an, Realität nur vorzuspielen und Gefühle künstlich zu erregen, „oberflächlich“ und nicht „echt“ zu sein. Wie aber lassen sich Kriterien von „Echtheit“ und „Gehalt“ benennen? Ist der Erfolg einer Ausstellung ein Zeichen dafür, dass ein Kunstevent zur Show verkommen ist oder eher dafür, dass die Kunstwerke eine wichtige soziale Geltung erreicht haben? Ist die Kreuzigung Jesu als öffentliches Ereignis der Zurschaustellung des Leidenden – um theologisch gleich ins Zentrum zu gehen – ein „Spektakel“? Oder ist sie das genaue Gegenteil – die Zerstörung des schönen Scheins menschlicher Gottes- und Selbstbilder? Und welche weitergehenden Deutungen sind mit solchen hermeneutischen Entscheidungen dann verbunden?

So wenig diese oder ähnliche Fragen an dieser Stelle entschieden werden sollen – deutlich ist zu erkennen, dass mit dem Spektakelbegriff ein komplexes Wechselverhältnis von Sichtbarkeit und Verborgenheit, Wahrheit und Trug, aber auch von Überwältigung und Besonnenheit, also von Affekt und Rationalität tangiert ist.

---

<sup>2</sup> „Jede Äquivokation ist die Mutter von Irrtümern“. Martin Luther in der „Disputatio de sententia“ von 1539 (WA 39/II, 28, 28).

Auch „Transzendenz“ ist ein unscharfer und sehr unterschiedlich gebrauchter Begriff. Er bezeichnet grundsätzlich das Überschreiten oder das Jenseits von Grenzen. In der Regel ist damit gemeint, was jenseits gewöhnlicher sinnlicher Wahrnehmung und rationaler Erkenntnis liegt. Es geht also um das, von dem man annimmt oder überzeugt ist, dass es im metaphysischen Sinne „hinter“ oder „jenseits“ der Grenze existiert, wofür bestimmte Hinweise und Anzeichen sprechen oder zu sprechen scheinen. Schon hier wird deutlich, dass Transzendenz ein relationaler Begriff ist, weil er sich immer auf die Grenze des jeweils vorausgesetzten Immanenten bezieht und eben darüber hinausweist. In der Gegenwart ist der Transzendenzbegriff erheblich ausgeweitet worden, sodass auch in einem nicht-metaphysischen Sinne von „immanenter Transzendenz“ als dem noch Unerreichten, Zukünftigen oder Utopischen die Rede sein kann.

Wie der Transzendenzbegriff im Einzelnen gefasst sein mag, gemeinsam ist den Verwendungsweisen, dass das, was als transzendent bezeichnet wird, dem menschlichen Vorstellungsvermögen nicht adäquat sichtbar gemacht werden kann, weil es eben jenseits der Grenze menschlichen Wahrnehmens und Wissens liegt. Wie lässt sich dann überhaupt das Jenseitige in sprachlichen und bildlichen Zeichen ausdrücken? Die Grundbedingung aller Thematisierung von Transzendenz dürfte darin gesehen werden, dass die Darstellung des Jenseitigen zugleich die Grenzen der Darstellbarkeit sichtbar macht. Das Jenseitige ist immer nur in Symbolisierungen und Metaphern, also in gewagten Analogiebildungen, die als solche erkennbar bleiben müssen, sagbar und vorzeigbar. Ist das Zeichen damit opak – als Anzeiger der Nichtdarstellbarkeit – oder ist es transparent für etwas, das sich, wenn auch verborgen, darin zeigt – diese Frage ruft die langen und aspektreichen Debatten um das Vermögen der Zeichen und die Alternativen von Repräsentation und Präsenz auf den Plan.

### 3. Dank

Die vorliegende Publikation verdankt sich dem Engagement vieler Personen und Institutionen. Allen voran sind hier die beiden Fachrichtungen der Universität des Saarlandes zu nennen: die Fachrichtung Evangelische Theologie und die Fachrichtung Kunst- und Kulturwissenschaft, die das Projekt durch Freigabe personeller Ressourcen unterstützt haben. Einen wichtigen finanziellen Zuschuss zur Ringvorlesung haben wir von der Universitätsgesellschaft des Saarlandes und vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (*Qualitätspakt Lehre*) erhalten. Dankbar sind wir auch für die bereits lang bewährte Kooperation mit der Stadt Saarbrücken, der Evangelischen Studierendengemeinde und dem Evangelischen Kir-

chenkreis Saar-West. Mit ihrer finanziellen Unterstützung haben sie die Durchführung der Ringvorlesung ermöglicht.

Sehr zu Dank verpflichtet sind wir Dr. Roland Mönig für die Aufnahme der Ringvorlesung in das Programm der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz und für die Möglichkeit, die Räume und das Knowhow der Modernen Galerie des Saarlandmuseums zu nutzen. Die Nähe zu den jeweils aktuellen Ausstellungen gab den Vorlesungen einen inspirierenden Rahmen und machte den Bezug von Kunst und Religion unmittelbar präsent.

Dr. Andreas Bayer, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Kulturzentrum am Eurobahnhof, Oliver Zimmermann, den Studierenden der beiden Seminare und insbesondere den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern danken wir für die fruchtbare Zusammenarbeit bei der Ausstellungskonzeption und -gestaltung.

Auch die Drucklegung des vorliegenden Sammelbandes haben namhafte Förderer möglich gemacht: der Verein Ausstellungshaus für christliche Kunst e.V., die Stiftung europäische Kultur und Bildung sowie die Union Stiftung haben uns mit großzügigen Beiträgen unterstützt und auf diese Weise eine qualitativ hochwertige Publikation ermöglicht.

Die Herausgeber



## „Rückbindung“: Die Kunst der Religion

Die Ethnofolklore heutiger Kunst in ihrer weltweiten Verbreitung darf nicht vergessen machen, dass das Kunstsystem eine historische Kulturleistung Europas ist. Als einzige der drei großen monotheistischen Religionen, die sich auf den Propheten Abraham berufen, haben die Christen Formen der Bildverehrung von der mittelmeerischen Antike übernommen. Zugespitzt ausgedrückt: Das Christentum ist Alleinerbin der heidnischen Bilderwelt.

Zugleich befreite sich aber die abendländische Kultur im Lauf einer langen Geschichte vom Bann der Bilder, wobei diese in autonome Kunst umgewandelt wurden. Das europäische Kunstsystem ist das Resultat einer Säkularisierung, die mit dem Ende des byzantinischen Bildersturms einsetzt. Das, was seit etwa 1800 im Kollektivsingular „Kunst“ genannt wird, ist eine spezifisch abendländische Errungenschaft. Keine andere Hochkultur als die europäische hat als zivilisatorische Blüte ein Kunstsystem in seiner autonomen Reinheit hervorgebracht.<sup>1</sup> Das Einzigartige dieser Entwicklung sind Werke als Ausdrucksmittel eines schöpferischen Subjekts und Gegenstand öffentlicher Meinung, die uns etwa abverlangen, Formen geteilter Beobachtung zu tolerieren, selbst wenn sie unser privates Empfinden verletzen.

### 1. Der christliche Sonderweg vom Bild zur Kunst

Das Reliquiar der Heiligen Fides gehört zu den ältesten erhaltenen Skulpturen im christlichen Westen.<sup>2</sup> Die dreizehnjährige Tochter einer Patrizierfamilie aus Agen, hatte ihr Martyrium um 307 erlitten, als die Christen in Gallien unter Augustus Maximianus Herculaeus verfolgt wurden. Da sie sich weigerte, einem Götterbild zu opfern, sollte sie auf einem Feuerrost zu Tode kommen. Dabei geschah das erste Wunder: Ein Gewitterregen löschte das Feuer. Das glaubensstarke Mädchen wurde daraufhin enthauptet.

---

<sup>1</sup> Siehe dazu Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, zwei Bände, Köln 2006, Kapitel IV: Das Kunstsystem, S. 117–284.

<sup>2</sup> Siehe dazu Beate Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques. Götzendienst und Bildkultur im Westen*, Paderborn 2007.



Abb. 1: Reliquiar der Heiligen Fides, Conques, Ste. Foy, 9./10. Jahrhundert mit Schmuckbeigaben bis aus dem 17. Jahrhundert

So erinnert die Sitzfigur der heiligen Fides an die Effigies eines Herrschers und – in der Tat – stammt der Kopf des Reliquiars aus Goldblech von einem männlichen Herrscherbild, gallorömisch, aus dem vierten oder fünften Jahrhundert. Die Einverleibung einer antiken Spolie hat durchaus animistischen Charakter: Das Alte, das Heidnische wird durch Einverleibung nicht zerstört, sondern es wird verzehrt, damit seine Kraft in den christlichen Bildern weiterlebe. So stehen wir vor der paradoxen Tatsache, dass einer Märtyrerin, die sich gegen den römischen Bilderkult wehrte, fünf Jahrhunderte später ein Kultbild errichtet wurde.

Die thronende Fidesstatue ist 90 Zentimeter hoch und besteht aus einem Holzkern. Das Gewand aus Goldblech ist mit antiken Gemmen, einem karolingischen Bergkristall und ottonischen Emailarbeiten, mit Edelsteinen und Perlen geschmückt, darunter auch mit Ohringen und mit einer Krone. Es sind Geschmeideopfer von Gläubigen, deren Bitten und Gelübde sich in diesen Gaben als Spur der Verehrung am Reliquiar

abgelagert haben. Vornehmen Frauen mit Kinderwunsch erschien sie im Traum und verlangte nach deren liebstem Schmuck. Die eingesetzten, weißen Augen in Mandelform erwecken mit ihren schwarzen Pupillen auch heute noch einen Blick von hypnotischer Kraft. Dieser Heiligen konnte man keinen Wunsch ausschlagen, wie der *Liber miraculorum* berichtet.

Die öffentliche Zurschaustellung der dargebrachten Geschmeide führte den Gläubigen die Macht der Heiligen vor Augen. Der Schmuck des Reliquiars gab Zeugnis von der Wunderkraft des Bildes, was wiederum den Zufluss an Stiftungen vermehrte. Conques gehörte zu den reichsten Klöstern Aquitaniens.

Wie konnte diese Bildkonvention überhaupt entstehen? Ging von diesem Bildwerk nicht die Gefahr aus, dass die Gläubigen zum Götzen dienst verleitet wurden? Die ältere Kunstgeschichte hat dieses Problem vielleicht überschätzt. Die Statue der heiligen Fides entsteht zu einer Zeit, als der karolingische Westen ganz bewusst römische Kultur übernimmt und damit, entschiedener als der byzantinische Osten, die Kontinuität eines Heiligen Römischen Reichs hervorhebt.

Seit dem Konzil von Nikäa von 787, das ein Ende des byzantinischen Bilderstreits markiert, verstärkten sich die Kontakte zwischen Ost- und Westkirche, wobei sich zugleich das beiderseitige Bedürfnis einer eigenständigen Position in der religiösen Bildpolitik schärfte. Was im Osten die Ikone, ist im Westen die Skulptur. Die allgemeine Hinwendung zur Bildfreundlichkeit sowohl im Osten wie im Westen besiegelte die Distanz von den jüdischen Wurzeln des Frühchristentums und dessen Bilderverbot. Zugleich wurde die eigene Geschichte der Bilderstürme seit der Kreuzfahrerzeit auf die Araber und die Juden abgewälzt: etliche Legenden handeln von wundertätigen Bildern, die von jenen Ungläubigen Misshandlung erfahren hätten. So wandelte sich der christliche Ikonoklasmus in der Erinnerung zum Motiv für Antisemitismus und Reconquista.

Eine Narbe dieses Kulturkampfes um das Bild trägt auch die „Madonna della Vallicella“ der Chiesa Nuova in Rom, das freskierte Fragment einer Nikopoia mit Kind, von der Fassade eines Hauses neben der Kirche der Oratorianer abgelöst. Es soll einmal geblutet haben, als ein Ungläubiger es mit einem Stein bewarf. Zu seinem Schutz und der Verehrung der Gläubigen wurde das Bild als Reliquie von einem rahmenden Gemälde von Rubens gefasst und steht heute über dem Hauptaltar.<sup>3</sup> Rubens' virtuose Rahmenmalerei unterstreicht durch stilistischen Kontrast das altertümliche Bild und macht dadurch die Echtheit seiner Wunderkraft sichtbar. Das Bild neuen Stils hat die Aufgabe, als Gehäuse das Hergebrachte zu bergen.

---

<sup>3</sup> Victor Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1998, S. 88ff.



Abb. 2: Gnadenbild der Madonna della Vaticella, 14. Jahrhundert, Rahmengemälde mit Putti und betenden Cherubim von Peter Paul Rubens, 1606–1608, Rom, Hauptaltar der Chiesa Nuova

Nennen wir es ‚Loreto-Prinzip‘: nach dem Wallfahrtsort, der beispielhaft vorführt, wie ein Ort des Heilsgeschehens als Reliquie versetzt, ummantelt und vervielfältigt wurde. Bei der Reliquie handelt es sich um das Zimmer in Nazareth, in dem der Erzengel Gabriel erschienen war, um Maria die Empfängnis Jesu durch den Heiligen Geist zu verkünden. Die Santa Casa besteht aus drei Mauern, im untern Teil aus Steinquadern, im obern aus Ziegeln; während letztere in der adriatischen Marken gebrannt worden sind, stammen die Hausteine tatsächlich aus dem heiligen Land, wie archäologische Untersuchungen in den Jahren 1955–1960 ergeben haben.<sup>4</sup>

Die verehrte Stätte in Nazareth selber geht auf ein judäo-christliches Grottenheiligtum aus dem 3. Jahrhundert zurück. Die Byzantiner errichteten darüber im 5. Jahrhundert eine Basilika, die von französischen Kreuzfahrern erneuert, von Erdbeben beschädigt und 1263 von den Mameluken

---

<sup>4</sup> Siehe dazu Giuseppe Santarelli, *La Santa Casa di Loreto, Un'esperienza di fede e di arte attraverso i secoli*, Mailand 1999.

zerstört wurde. Die Wandfragmente in Loreto stammen also mit hoher Wahrscheinlichkeit aus der Mariengrotte von Nazareth. Das Engelswerk ist wohl von Kreuzfahrern im Auftrag der Anjou und im Einvernehmen des Kaisers von Byzanz vollbracht worden, um eine heilige Stätte der Christen im Westen vor Übergriffen der Mohammedaner in Sicherheit zu bringen.

Der Marmorschrein geht auf einen Entwurf von Bramante zurück, dessen Ausführung 1513–1538 unter der Leitung Andrea Sansovinos entstand. Die Reliefs zeigen Szenen aus dem Marienleben. Das Gehäuse über der Santa Casa lässt die beiden Modi der Bildlichkeit klar hervortreten. Das Innere, das wahre Bild, dient der Andacht, die Ummantelung ist eloquenter Kommentar. Während das Äußere den neuesten Stand lombardisch-venezianischer Hochreliefkunst verkörpert, wirken die Freskenreste im Innern, als gehörten sie zur originalen Ausstattung des Jungfernimmers in Nazareth.



Abb. 3: Peter Paul Rubens und Jan Brueghel der Ältere: Madonna im Blumenkranz, 1613, München, Alte Pinakothek

Aus der schlichten Wallfahrtstätte wurde eine prächtige Basilika. Ihre Baugeschichte ist mit berühmten Namen geschmückt, die wenig später im

Zusammenhang mit Neu Sankt Peter wieder auftauchen. Von Bramante stammt das Gesamtkonzept, die Kuppel wölbte Giuliano da Sangallo im Jubeljahr 1500.

Wir eröffneten das Loreto-Prinzip christlicher Kunst mit der römischen „Madonna di Vallicella“, die von Rubens durch ein rahmendes Gemälde umschlossen wurde. Derselbe Rubens entwickelte zusammen mit Jan Brueghel dem Älteren das fingierte Einsatzbild der „Madonna im Blumenkranz“.

Er malte ein Marienmedaillon, Brueghel darum herum eine prächtig blühende Girlande. Dieser Bildtyp gehörte zu den Sammlerobjekten, die von vornherein für das Kunstkabinett und nicht für die Andacht bestimmt waren. Der Duft der Blumenkranzmadonnen gibt ein schönes Beispiel für den Umschlag frommer Devotionsgebärde ins Geschmackvolle ab. Da, wo die Frömmigkeit erkaltet, wird es warm im Kunstsystem.

## **2. Aesthetisierung des Religiösen und Sakralisierung des Aesthetischen: Die „protestantische“ Moderne**

Das Loreto-Prinzip hat seinen Schwerpunkt in der Kunst und Liturgie der Altgläubigen, wo Heiligenverehrung und ritueller Umgang mit Reliquien bis heute weiterleben. Von der religiösen Bildkultur her ist, oberflächlich betrachtet, der Katholizismus interessanter. Das ändert sich nun aber mit dem Eintritt in die Moderne, wo das Kunstsystem gewissermaßen zum Protestantismus konvertiert. Dass die romantischen Künstler dabei in ihrem subjektiven Empfinden, ganz im Gegenteil, zum Katholizismus konvertieren, ist kein Widerspruch. Es zeigt sich vielmehr, dass die Bildkultur insgesamt einen Prozess der Verinnerlichung durchmacht. Der moderne Betrachter steht unmittelbar vor dem Kunstwerk, so wie der reformierte Gläubige vor Gott.

Der Künstler des späten 18. Jahrhunderts erlebt die Krise des Patronagesystems. Er wird zum Kleinunternehmer, jenem zwangsweise von gesellschaftlichen Aufgaben freigesetzten Subjekt. Die erste Reaktion ist, sich in die hohe Zeit des Gottesdienstes zurückzuträumen, wo man noch von Päpsten und Kaisern gebraucht wurde. Moderne Kunst unterliegt insgesamt einem romantischen Missverständnis gegenüber dem religiösen Feld.

Um 1808 entstand Caspar David Friedrichs „Kreuz im Gebirge“ in Dresden.<sup>5</sup> Ausgestellt an Weihnachten jenes Jahres, wurde das Atelier in Dämmerlicht gehüllt. Vor das Bild stellte der Künstler einen zum Altar drapierten Tisch, um dem Raum die Wirkung einer Kapelle zu geben.

---

<sup>5</sup> Vgl. Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt, München 1998, S. 39–77.



Abb. 4: Caspar David Friedrich,  
Aquarellstudie zum Tetschener Altar, um 1807,  
Dresden, Kupferstichkabinett

Die modisch-religiöse Inszenierung erregte das nötige Aufsehen. Viele Aufzeichnungen von betroffenen und ergriffenen Betrachtern sind erhalten. Unter ihnen war Gräfin Maria Theresa von Thun-Hohenheim, die ihren Gemahl Franz Anton eindringlich bat, das Gemälde für das Schloss in Tetschen zu kaufen. Das Werk fand dort jedoch keinen Platz, da ein Altarbild in der Kapelle schon vorhanden war. So landete der sogenannte „Tetschener Altar“ denn im Boudoir der Gräfin. Heute befindet sich das Simulacrum sakraler Kunst in der Dresdener Gemäldegalerie, wo der Betrachter als „kunstliebender Klosterbruder“ seine „Herzensergießungen“ verrichten kann. Romantische Frömmigkeit ist Kunstreligion, gemäß Hölderlins Dictum von Kunst als „ästhetischer Kirche“. Mit der Romantik wandern die Rituale der Sinngebung von der Kirche in die Institutionen des Kunstsystems ab. Es kennzeichnet die Epoche der Moderne, dass sich die religiöse Frömmigkeit zunehmend den Gefühlen ästhetischer Erfahrung vor Kunstwerken anzugleichen beginnt.

Zeitgenössische Kritik kam von Friedrich W. Basil von Ramdohr. Vielzitiert ist sein Verdikt, es sei „eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen

will.“ Ramdohr ist eine Art Habermas des 19. Jahrhunderts. Ex negativo, durch seine ablehnende, rationale Kritik, entsteht eine ganz akkurate Analyse des modernen, romantischen Verfahrens, vergleichbar mit Hegels Kritik an der zeitgenössischen Kunst. Auf der falschen Seite stehend, haben beide richtig erkannt:

Jener Mystizismus, der jetzt überall sich einschleicht und aus Kunst wie Wissenschaft, aus Philosophie wie Religion gleich einem narkotischen Dunste uns entgegenwittert! Jener Mystizismus, der Symbole, Phantasien für poetische und malerische Bilder ausgibt und das klassische Altertum mit gotischem Schnitzwerk, steifer Kleinmeisterei und mit Legenden vertauschen möchte. Jener Mystizismus, der statt Begriffe Wortspiele verkauft, auf entfernte Analogien Grundsätze baut und überall nur ahnen will, wo er entweder wissen oder erkennen könnte oder bescheiden schweigen müsste.<sup>6</sup>

Ausgehend von Ramdohrs Kritik lässt sich über die Romantik hinaus das Fundament moderner Kunst definieren:

*Erkenntnistheoretisch* besteht es in der endgültigen Abkoppelung des Kunstdiskurses vom Diskurs der Wissenschaften. Das Ästhetische versteht sich als „narkotische“, esoterische Gegenwelt zum Alltag.

*Stilistisch* entfernt sich moderne Kunst vom akademischen Paradigma der Antike, hin zur „steifen Kleinmeisterei“ des Mittelalters. Cézanne wird es „gaucherie“, die Avantgarde aber „Primitivismus“ nennen.

*Ikongrafisch* entfaltet sich eine Metaphorik, die sich im Ahnungsvollen ergeht und keine eindeutigen Aussagen zulässt. Die Zeichen der Kunst prallen auf die opake Wand des Sichtbaren.

Nachdem es um den Maler schon zu dessen Lebensende still wird, kommt es 1906, anlässlich der berühmten „Jahrhundertausstellung deutscher Kunst“ in der Berliner Nationalgalerie, zu einem ersten Friedrich-Revival. Bald aber driftet die Wertschätzung in die Biederkeit der offiziellen Nazi-Kunst ab. Die Nazis instrumentalisieren Friedrichs Werk in einer Weise, dass es im Deutschland der Nachkriegszeit für Jahrzehnte nicht mehr vorzeigbar scheint.

Erst 1975 setzt Werner Hofmann mit seiner Hamburger Ausstellung eine neue Runde der Friedrich-Rezeption in Gang. Zwei Jahrzehnte zuvor schon gibt es einen Revival fern der Elbauen und von Rügen: in den Vereinigten Staaten, jenem Land, das als Siegermacht über die Nazis von jedem Verdacht frei ist, an völkischem Fernweh zu leiden. Ein Artikel von Robert Rosenblum in ArtNews 1961 stellt eine Genealogie her zwischen Colourfield Painting und Friedrichs „Mönch am Meer“. Eine Installationsfotografie zeigt Kunstbetrachter vor Barnett Newmans „Vir Heroi-

---

<sup>6</sup> Zit. nach Koerner, Friedrich (s. Anm. 5), S. 64.

cus Sublimis“. Offensichtlich ist mit dieser Inszenierung ein C.D. Friedrich-Effekt angestrebt: Die romantische Konfrontation von Ich und All, Subjekt und Substrat wird übersetzt in den white cube der Galerie.<sup>7</sup> Die Leinwand als ganze wird zum absoluten Emblem, die Betrachter zu romantischen Repoussoirfiguren. Die quasireligiösen Paradigmen haben den Bildrahmen übersprungen, um sich im realen Kunstraum der ästhetischen Erfahrung auszubreiten. Dass Kunst zur „Theatralik des Objekthaf-ten“ verdinglicht werde, stellt Michael Fried 1967 kritisch als neues Paradigma der Gegenwartskunst heraus.<sup>8</sup> Kunsterfahrung entwickelt sich so im Rahmen einer radikalen Bilderlosigkeit, die das protestantische Erbe fortsetzt in dem Sinne, als Kunst jetzt, wie der reformierte Gott, keine visuellen Stellvertreter mehr zwischen sich und ihre Gläubigen stellt.



Abb. 5: Caspar David Friedrich, Mönch am Meer, 1809, Berlin, Nationalgalerie

Doch die Erweiterung des Kunstbegriffs bleibt nicht in den Grenzen des „white cube“ stehen. Die Entwicklung kulminiert in der Land Art, welche die Kunstgemeinde aufruft, sich einer Natur auszusetzen, die durch künstlerische Eingriffe zur ästhetischen Offenbarung gestaltet wurde. Metaphern der Naturgewalt für das Erhabene, aufgerufen von Edmund Burke und Immanuel Kant: Ozeane, tosende Wasserfälle und Unwetter sind

---

<sup>7</sup> Siehe dazu: Beat Wyss, Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman – verpasste Chancen eines Dialogs, Köln 1993.

<sup>8</sup> Michael Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“ (1967), aus dem Englischen von Christoph Hollender, hg. von Gregor Stemrich. In: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden und Basel 1995, S. 353ff.

nicht mehr mit malerischen Mitteln herbeibemüht, sondern als Realspektakel umgesetzt. Kunstbetrachtung wird zur Pilgerreise, wobei die Betrachter dem Künstler nachfolgen in die Wildnis, zu Walter de Marias „Lightening Field“ in New Mexico, zum Beispiel. Die Kunstjünger, maximal in Gruppen zu sechs Personen, können in Catron County ein Logis beziehen, ihre Anmeldung nimmt die Dia Art Foundation in New York entgegen. Sie werden sodann zu einem Ort geführt, um vor vierhundert schlanken, rostfreien Stelen, regelmäßig verteilt auf einer Fläche von einer Meile auf einen Kilometer, im Angesicht einer unendlichen Steppe, bewachsen von Riedgras und Busch, ihre Herzensergießungen zu entrichten.

Die protestantische Ästhetik fand so eine Fortsetzung in der Kunstreligion des Abstract Expressionism, der bibelforschenden Wörtlichkeit von Minimal Art und dem Wallfahren zu den Stätten von Land Art. Hier fließt protestantischer Bildersturm mit jüdischem Bilderverbot zusammen, sind doch mehrere Vertreter, wie Rothko und Newman, jüdischer Herkunft. Mit der Amerikanisierung der Kunstwelt nach 1945, als mit den Rosinenbomben und dem Marshallplan New Yorker Malerei in die europäischen Kunsthallen und Museen einzog, kehrte die protestantische Ästhetik ins Stammland der Romantik zurück.

### 3. „Katholische“ Postmoderne: von der Reliquie zum Fetisch

Neben dem erhabenen Purismus der Moderne bleiben aber auch populäre Bildpraktiken bestehen. Unter dem Einfluss der sich globalisierenden Konsumkultur aus Amerika bildete sich die modernistische Reformbewegung allmählich zurück, zusammen mit einer Mentalität, deren Nährboden die Industriegesellschaft gewesen war. Es bedurfte keines Konzils von Nikäa, um diese Rückkehr zum Bilderdienst, zum Bilderkult zu dekretieren. Es war plötzlich da: Der Name für eine Bewegung, die sich mit unwiderstehlicher Spontaneität ausbreitete, hieß „Pop“. Die Postmoderne fand zurück zu einem Fetischismus, der Züge des Reliquienkults trägt.

In Blockbuster-Ausstellungen wird das Kunstwerk inszeniert als Reliquie eines souveränen Bildaktes. Die Institution, die diese Bildpraktiken ermöglicht, ist das Museum, die Kunstsammlung eines reichen Stifters, wo Bildwerke als Blutzengen und Märtyrer, als Kronzeugen von Geschichte und berühmten Künstlernamen einem Massenpublikum vorgeführt werden.

Museen sind Denkmale von Gewalt und verschobener Ordnung. Damit ein Museum überhaupt an seine Exponate herankommt, müssen diese ihrem ursprünglichen Ort entfremdet worden sein. Die hauptsächlichen Gründe für deren Ablösung sind: Säkularisierung, Kolonisierung, Zwangsversteigerung und Krieg. Die Inkunabel des Museums als Institu-

tion war die Pariser Königsresidenz, der Louvre, der den Titel *Les Musées* im selben Jahr 1793 annahm, als der französische Monarch hingerichtet und der verstaatlichte Kronbesitz dem Publikum gezeigt wurde. Grundstein des Louvre-Museums bildet, symbolisch gesehen, die Kopfreliquie von Ludwig XVI.

Einen Monat nach den Körpern der Königsfamilie wurden deren Bilder exekutiert. Die *Commune* beschloss die Zerstörung der Galerie mit 28 gotischen Königsgestalten an der Westfassade von Notre Dame in Paris. Die Hinrichtung in effigie erfolgte durch ein Bauunternehmen. Die Skulpturen wurden von ihren Sockeln in die Tiefe gestürzt, zerhackt und am 15. Juni 1796 als Baumaterial versteigert. Die Skulpturen waren offenbar fachmännisch enthauptet worden. Nur durch einen Zufall sind uns 21 Köpfe erhalten, die 1977 während Bauarbeiten entdeckt wurden. Joseph Lacanal, ein Mitglied des Nationalkonvents und Initiator des *Muséum de l'histoire naturelle* in Paris, hatte sie heimlich aus Pietät bestattet.

Heute sind die abgeschlagenen Köpfe als Reliquien der Revolution im *Musée national du Moyen-Age* der Öffentlichkeit zur Verehrung dargeboten. Dass Köpfe als verehrungswürdige Bilder wiederkehren können, zeigte uns schon der Kult um die Heilige Fides, welcher der Kopf abgeschlagen wurde, weil sie keine Bilder verehren wollte.



Abb. 6: Köpfe der Königsgalerie von der Westfassade Notre-Dame in Paris, heute im Musée national du Moyen-Age, Paris

Kulturgüter sind Dinge, die im aktuellen Leben ausgedient haben und für den wirtschaftlichen, politischen und sozialen Fortschritt geopfert werden mussten. Ein musealer Gegenstand ist Totem im strikten Sinne von Sigmund Freud: Leitbild einer überwundenen Macht, das nachträglich als Fetisch in Kunstgestalt verehrt wird. Jedes Museum birgt somit „Beutekunst“ aus kirchlichem, fürstlichem und privatem Besitz, die der Sammler sich aneignete, um sie, beschönigend, als „kulturelles Erbe“ auszuweisen. Diese Entwicklung entspricht dem Reliquienhandel im europäischen Mittelalter, der die Ausbreitung und Festigung der christlichen Kirche im Westen begleitete. Rohstoffquelle war damals, neben dem Heiligen Land, die Stadt Byzanz, deren Schätze gnadenlos ausgebeutet wurden. Der kulturelle Kannibalismus der musealen Moderne, die Mechanismen von Gewalt und Verschiebung, haben hier einen religiösen Vorläufer.

Der Heilige Ludwig IX. war durchdrungen davon, seine Residenz in Paris zu einem Vorort von Jerusalem zu machen. Der Reliquienschatz von Konstantinopel war den Kreuzfahrern des Vierten Kreuzzuges bei der Plünderung der Stadt im Jahr 1204 entgangen. Dreißig Jahre später war das lateinische Kaisertum von Venedigs Gnaden bankrott. Balduin II. sah sich gezwungen, den Besitz zu verpfänden. Zu einem sehr guten Preis: Ludwig zahlte allein für die Dornenkrone Christi den sagenhaften Preis von 135.000 livres. Zum Vergleich: Der Bau der Sainte Chapelle als Aufbewahrungsort für die Kronreliquien kostete mit 60.000 livres nicht einmal die Hälfte.<sup>9</sup> Den Rest der *arma Christi* aus kaiserlichem Besitz: ein Stück Holz vom Kreuz, die Lanze, den Essigschwamm, das Schweißstuch der Veronika sowie weitere Reliquien, die Byzanz in den vergangenen Jahrhunderten zum östlichen Zentrum christlicher Wallfahrt gemacht hatten, kaufte Ludwig bei Kaiser Balduin um 1242 direkt. Dafür ließ er in der Sainte Chapelle einen drei Meter hohen Schrein errichten, *la Grande Châsse*, zum Preis von 100.000 livres. Bis im 17. Jahrhundert hatte nur der König selbst die Schlüssel zum goldenen Schrank, vor dem ewige Lichter brannten.<sup>10</sup>

Ein großer Sprung von den Reliquien des Glauben zu den Reliquien der Geschichte: In den Sälen des Louvre begann Napoleon einen monumentalen Kunstschrein aufzubauen, der die imperiale Kulturmission der *grande nation* bezeugen sollte. Die Wahl des Ortes ist von hoher Symbolik, denn die *grande galerie* des Louvre hat eine Jahrhunderte währende rituelle Tradition. An hohen Feiertagen war sie den Skrofulösen geöffnet. So strömten vornehmlich an Pfingsten und Ostern Tausende der ärmsten Unter-

---

<sup>9</sup> Alain Erlande-Brandenburg, La Sainte-Chapelle de Paris, Reihe: Les dossiers d'archéologie 264, Juni 2001, S. 10.

<sup>10</sup> Siehe dazu Jannic Durand, Les reliques de Constantinople. In: Dossier d'Archéologie 264, Juni 2001, S. 60–65.

tanen durch den Palast, um von ihrem Herrscher berührt und geheilt zu werden. Durch dieselbe *Große Galerie* pilgern heute die Museums-Besucher. Der Segen der Handauflegung, der Glaube an die wundertätige Kraft magischer Realpräsenz ist auf den Kunstfetsch übergesprungen.

Dank seines neu-archaischen Charakters ist Kunstkonsum heute massentauglich. Gewiss hat Kunst seit der Romantik einen religiösen Zug. Doch die vergeistigte Kunstreligion des Bildungsbürgers ist dem handfesten, volkstümlichen Spektakel von Bettelmönchspredigten gewichen.

Den Kunstobjekten kommt der Status von Reliquien zu. Man hofft, ihre magische Kraft zu spüren. Man will sich von ihnen anstrahlen lassen. Man strömt zu den Blockbuster-Ereignissen, so wie früher nach Jerusalem gepilgert wurde – oder auch nur nach Maria Laach. Bildwerke, die am meisten Wunderkraft versprechen, sind heute Ägyptische Mumien und Impressionisten aus den Beständen des *MoMa* New York. Das scheinbar so säkulare Publikum folgt dem Muster der Wallfahrt. Es sucht den heiligen Fetsch und kommt als Pilger nicht ohne Devotionalien aus dem Museumsshop nach Hause.

Und so wie die Klöster einst von reichen Adligen gestiftet wurden, geht auch heute die Welt des reichen Sammlers und die engagierte Pflege in der Kunstgemeinde Hand in Hand. Die Sammler lassen ihre wertvollen Reliquien ausstellen; diese erweisen, wie ein Schweißstuch Christi oder Josefs Hosen, ihre Wundertätigkeit – und sei es nur das Wunder, dass wir alle in Pfingstzungen über Gott und die Welt kommunizieren können. Es gibt heute eigentlich nur noch politisch engagierte Kunst: sei es zum Krieg in Syrien, dem Abholzen des Amazonas oder zur Kinderpornografie. Immer findet sich ein Thema, worüber die Kunstwelt den Gutmenschen in uns anspricht.

Und die Sammler, die der Öffentlichkeit ihre Schätze zeigen, entsprechen Ludwig IX., dem daran gelegen war, all die Heiltümer der Welt vor den Augen der Gläubigen auszubreiten. Das Kunstwerk als sichtbare Gabe, dargereicht im symbolischen Tausch des Potlatsch, hat die unmittelbare Evidenz einer archaischen Opferhandlung. Der Künstler ist Medienstar und Produzent von Warenfetischen. Sein Auftritt verbindet mediale Allgegenwart in Fernsehen, Internet und Regenbogenpresse mit der uralten, singulären Realpräsenz auratischer Werke. So vollführt die Starkunst heute eine betörende Zangenbewegung von Hybridität und Ursprünglichkeit.

Der Kunstbetrieb, so möchte ich schließen, ist zu einer Weltreligion geworden. Was dem Christentum auf dem Grundriss des Römischen Reichs gelang, könnte der Kunstverehrung im globalen Ausmaß gelingen: Mit synkretistischem Genie alle modernen Glaubensrichtungen in sich aufzunehmen.

## Abbildungen

- Abb. 1 Reliquiar der Heiligen Fides, Conques, Ste. Foy, 9./10. Jahrhundert mit Schmuckbeigaben bis aus dem 17. Jahrhundert.
- Abb. 2 Gnadenbild der Madonna della Vaticella, 14. Jahrhundert, Rahmengenmälde mit Putti und betenden Cherubim von Peter Paul Rubens, 1606–1608, Rom, Hauptaltar der Chiesa Nuova.
- Abb. 3 Peter Paul Rubens und Jan Brueghel der Ältere: Madonna im Blumenkranz, 1613, München, Alte Pinakothek.
- Abb. 4 Caspar David Friedrich, Aquarellstudie zum Tetschener Altar, um 1807, Dresden, Kupferstichkabinett.
- Abb. 5 Caspar David Friedrich, Mönch am Meer, 1809, Berlin, Nationalgalerie.
- Abb. 6 Köpfe der Königsgalerie von der Westfassade Notre-Dame in Paris, heute im Musée national du Moyen-Age, Paris.

Alle Fotos: Archiv Wyss.

## Geistes Gegenwart

### Gemeinsamkeiten und Differenzen der Erfahrungsräume Kunst und Religion

#### 1. Das Verhältnis von Kunst und Religion anders denken

Der Ausgangspunkt meiner Überlegungen lautet: *Wir müssen das Verhältnis von Kunst und Religion anders denken*, wir müssen aus dem frühromantischen Rausch eines Spektakels der Transzendenz aufwachen, wir müssen uns besinnen und nüchtern blicken auf das, was wirklich Gemeinsamkeiten und Differenzen der Erfahrungsräume Kunst und Religion sein könnten.<sup>1</sup> Zunächst einmal empfinde ich ein gewisses Unbehagen darüber, wie heute über das Verhältnis von Kunst und Religion in Geschichte und Gegenwart geredet wird – und das nicht nur von kirchlichen Vertretern. Etwa wenn thesenartig von einer langen gemeinsamen Geschichte von Kunst und Religion gesprochen wird, als wenn dies nicht eine höchst einseitige Beziehung gewesen wäre.<sup>2</sup> Oder wenn sich angeblich in bestimmten Farben oder Materialien Spuren des Transzendenten zeigen sollen, so dass man Transzendenz objektiv bestimmen könnte.<sup>3</sup> Oder wenn das Verhältnis so akzentuiert wird, dass sich in der Kunst existentielle Fragen erheben lassen und die Theologie darauf die Antworten gibt.<sup>4</sup> Das alles scheint mir nicht erst heute, sondern seit mehr als 200 Jahren überholt zu

---

<sup>1</sup> Ich führe hier Überlegungen fort, die ich 1998 begonnen habe: Andreas Mertin, „Complete this Sculpture“. Gemeinsamkeiten und Differenzen zweier Erfahrungsräume. In: Jörg Herrmann/Andreas Mertin/Eveline Valtink (Hg.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998, S. 23–43.

<sup>2</sup> Vgl. E. Simons, *Kunst statt Religion? Zur Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Religion*. In: *Kunst und Kirche* 1988, Heft 4, S. 198ff. sowie ders., *Gibt es christliche Kunst? Zur dramatischen Geschichte und Gegenwart christlicher Kunst*. In: *Das Münster* 1989, Heft 1, S. 66ff.

<sup>3</sup> Wieland Schmied; Guardini-Stiftung (Hg.), *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Stuttgart 1990. Vgl. dazu Peter Funken, *GegenwartEwigkeit*. In: *Kunstforum International* 108 (1990), S. 292.

<sup>4</sup> So sagt Paul Tillich: *Die Methode der Korrelation „gibt eine Analyse der menschlichen Situation, aus der die existentiellen Fragen hervorgehen, und sie zeigt, dass die Symbole der christlichen Botschaft die Antworten auf diese Fragen sind“*. Paul Tillich, *Systematische Theologie*, 3 Bde., Stuttgart 1955–1966, Band I, S. 76f.