

Friedhelm Mennekes SJ

Zwischen Zweifel und Entzücken

Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert

Die Trennung zwischen Kunst und Kirche ist eine Tatsache, an der es nichts zu deuten gibt. Eine Spur komplexer Vermittlungsarbeit bildet aber eine Serie von internationalen Ausstellungen. Oft – nicht immer – in kirchlichem Auftrag erstellt, sind es Museumsleute, die hier aus ihrer Sicht das zerbrochene Verhältnis von Kunst und Religion zu ergründen und in seiner Gegenläufigkeit zu dokumentieren suchen. Von ihnen seien die neun wichtigsten vorgestellt. Sie sind im Zeitraum von 20 Jahren entstanden und wurden in Deutschland (Berlin 1980 und 1990, Duisburg 1991), Italien (Trient 1994), Österreich (Linz 1981 und Graz 1997), USA (Los Angeles 1986 und Chicago 1996) und zuletzt in Australien (Melbourne 1998) gezeigt. Hier läßt sich anschaulich die jüngste Entwicklung eines kulturellen Differenzierungsvorgangs nachzeichnen.

Bei aller Unterschiedenheit, eines verbindet Kunst und Religion über alle Trennungen hinaus: die Frage des Menschen nach Orientierung für sein Leben. War sie bis ins späte Mittelalter hinein eingebunden in eine Gesellschaft, die mit ihrem „ordo“ auch die dogmatischen Orientierungen und die ikonographisch fixierten Bilder festschrieb, so ging diese statische Sinnverordnung später in eine moderne, dynamische Sinnvermittlung über. Renaissance und Barock bildeten erste treibende Elemente aus, doch im 19. Jahrhundert erstarrten diese wieder in den kirchlichen Ängsten vor jeglicher Veränderung; um so lebendiger wurden diese Impulse in der Kunst weiterentwickelt.

Hier suchte der fragende Mensch jetzt selbst bohrend seinen Sinnzusammenhang zu erringen. Obwohl längst von den institutionalisierten Religionssystemen getrennt, fanden jetzt Künstler Anregungen bei freigeistig spirituellen und esoterischen Bewegungen ihrer Zeit. Man denke nur an Wassily Kandinskys „Das Geistige in der Kunst“ (1912), an Piet Mondrians „Die neue Gestaltung der Malerei“ (1917) oder an Kasimir Malewitschs „Die gegenstandslose Welt“ (1927). Was lag also näher, als im Rückblick auf die letzten hundert Jahre Bilanz zu ziehen und nach dem Bleibenden solcher Einflüsse und derartiger Beziehungen in der Kunst zu fragen.

Bestandsaufnahme I: verblüffende Nähe von Religion und Kunst

Initiator und Organisator der ersten und bis heute vielleicht wichtigsten Bilanzausstellung war *Wieland Schmied*, Kunsthistoriker und erfahren im Ausrichten wichtiger Ausstellungen. Er war von dem Wissen bestimmt, daß auch die moderne Kunst in ihren wesentlichen Anfängen von spirituellen Impulsen geprägt war. So legte sich für ihn die Frage nahe, wieweit das bei den verschiedenen Avantgarden der Moderne der Fall war. Diese Frage sollte sich in einem Ausstellungsprojekt thematisieren und die Antworten praktischerweise dokumentieren. Ausdrücklich ging es dabei nicht um eine sogenannte religiöse oder gar christliche Kunst.

Ende der 70er Jahre war es so weit. Schmied hatte den Arbeitskreis „Kunst und Literatur“ des Zentralkomitees der Deutschen Katholiken für diese Fragestellung interessiert und schließlich dazu bewogen, auf dem bevorstehenden Katholikentag in Berlin ein entsprechendes Projekt zu wagen. Es wurde schließlich in der Orangerie des Charlottenburger Schlosses in Berlin realisiert und setzte in einem umstrittenen wie beredten Titel Kunst und Religion spannungsreich zueinander in Bezug: „Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“. Dieses Motto zielte weder auf eine simple Gleichsetzung noch bezeichnete es einen unüberbrückbaren Gegensatz. „Der Gedankenstrich zwischen dem Begriffspaar sollte die beiden Pole eines offenen Spannungsfeldes markieren – war es eher ein Binde- oder ein Trennungsstrich? Was trennte, was verband Glauben und Avantgarde?“ fragte der Organisator mit Blick auf die 225 Werke von 90 namhaften Künstlern aus der Zeit von 1890 bis 1980.

Bei vielen Menschen stieß das Unternehmen damals auf große Skepsis, ja Ablehnung, und dies nicht nur in kirchlichen Kreisen. Doch auch nach Schließung der mäßig besuchten Präsentation wirkte die Ausstellung weiter und entfaltete in den folgenden Jahren eine große Ausstrahlung. Wie kaum eine andere machte sie Geschichte, wurde sie doch zwangsläufig zu einer radikalen Neu-Interpretation der Kunst des 20. Jahrhunderts, wie man sie nach und nach zu sehen begann. Auf Dauer in Erinnerung blieben die bis auf den heutigen Tag einzige europäische Präsentation von Barnett Newmans „Stations of the Cross“ (heute in der National Gallery in Washington DC), der Andachtsraum mit den späten Bildern von Marc Rothko, das Triptychon „Monopink. Monogold. Monoblau“ von Ives Klein oder die konsequent präsentierten „Kreuze“ von Arnulf Rainer.

Wenige Monate später eröffnete eine zweite Ausstellung ihre Tore. Diesmal war es die Neue Galerie der Stadt Linz in Österreich. Hier hatten der Kunsthistoriker Peter Baum und der Theologe Günter Rombold eine ähnliche Bilderreihe zusammengestellt: „Christusbild im 20. Jahrhundert“, freilich nicht so umfangreich wie die Berliner und thematisch streng auf das Christusbild konzentriert. Gezeigt wurden 140 Arbeiten von 42 internationalen Künstlern. Sie umfaßten die

Zeitspanne vom Expressionismus bis zum Beginn der 80er Jahre. Auch überraschten wieder wichtige Namen der Kunst, die sonst nicht mit der religiösen Thematik in Verbindung gebracht wurden. Unvermutet breit zeigte sich die Offenheit für das religiös relevante Thema, angefangen bei Alfred Kubin, Arnulf Rainer, Alfred Hrdlicka, Walter Pichler bis hin zu Max Beckmann, Antoni Tàpies, Louis Soutter, Alexej Jawlensky, Alfred Manessier, Georges Rouault, Marc Chagall, Günther Uecker, Joseph Beuys und anderen. Dabei stach vor allem „Der rote Christus“ (1922) von Lovis Corinth hervor, zeigte er doch die vom Ersten Weltkrieg erlebnisgetränkte Tiefe und existentielle Betroffenheit dieses wichtigen deutschen Künstlers. Das Bild war eine religiöse Vision vom Leiden und Sterben. Aus Form und Farbe gewonnen, suchte es in der Gestalt Christi eine Antwort auf die Frage nach dem Sinn des Lebens.

Wie schon zuvor in Berlin war klar, daß diese Werke kein Niederschlag eines konfessionell geprägten Glaubens waren. Daher zeigten sie auch nicht die Erlösergestalt *Christus* als vielmehr den Menschen *Jesus von Nazareth*. In dieser Gestalt tauchte plötzlich das Bild des Menschen in moderner Zeit auf, doch das war mit Blick auf die frühere Kunstgeschichte nicht neu; denn die Menschlichkeit Christi schien bereits in den mittelalterlichen Bildern deutlich auf; erst im 19. Jahrhundert ging sie verloren oder erstarrte in einem platten wie unglaublich verkürzten Naturalismus. Hier stand die persönliche Entwicklung einzelner Künstler im Zentrum der Betrachtung.

Was dem Organisator der ersten Berliner Ausstellung noch eine Frage war, ist einige Jahre später den Initiatoren eines weiteren Projektes in Los Angeles ein fester Ausgangspunkt: daß nicht nur bei der Entstehung der abstrakten Kunst um 1910 spirituelle und spiritualistische Tendenzen eine wichtige Rolle spielten, sondern daß sich das religiöse Interesse in der Kunst und die Fragen seiner Gestaltung auf breiter Basis das ganze Jahrhundert hindurch vermischten. Die Organisatoren führten viele Belege dafür an und machten sie nicht nur bei den großen Amerikanern des „Abstract Expressionism“ fest: Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Barnett Newman, Clifford Still, sondern auch an Europäern wie etwa Ferdinand Hodler, Kasimir Malewitsch, Franz Marc, Edvard Munch, Georges Vantongerloo. Erste Anregungen zu dieser Ausstellung waren Forschungen zu den Quellen der abstrakten Kunst in Zusammenhang mit dem Okkulten und dem Mystischen in den 60er und 70er Jahren. Sixten Ringbom, Robert P. Welsch und Robert Rosenblum hatten sie Jahre zuvor angeregt und durchgeführt. Die Ergebnisse dieser Arbeiten flossen direkt in das große Projekt ein. Sie wurden durch einen weiteren Aspekt ergänzt: mit Untersuchungen über Künstler, die sich von dem Anthroposophen Rudolf Steiner beeinflußt gezeigt hatten.

Maurice Tuchman und Judy Freeman zeichneten schließlich für die Ausstellung verantwortlich. Sie öffnete im Jahr 1986 im Los Angeles County Museum in Los Angeles ihre Tore. Ihr Titel: „The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–

1985“. In ihr waren 257 Werke von 95 Künstlern von der Zeit des Symbolismus bis zum Jahre 1985 versammelt. Die Teilnehmerliste reichte von Hans Arp bis Sophie Taeuber, von Joseph Beuys über Robert Delaunay, Theo van Doesburg und Alberto Giacometti bis zu Anselm Kiefer, Brice Marden, Sigmar Polke, Arnulf Rainer und Norman Zammit.

So interessant und wichtig die Ausstellung für die Demonstration spiritueller Strömungen in der Kunst auch war, ihre Theorielastigkeit konnte sie nicht verbergen. Es war schwierig, den Weg von den Ideen zu den Kunstwerken zu belegen und abzustecken und den direkten Zusammenhang zwischen dem Denken und dem künstlerischen Tun nachzuweisen. Der gelegentliche biographische Hinweis auf die Lektüre okkulten Schrifttums begründet noch keine feste Brücke zwischen *spiritistischem Wort* und *abstraktem Bild*; das gilt – um nur wenige Namen zu nennen – sicher für Hans Arp, Bruce Nauman oder Arnulf Rainer. Hier wurden Künstler einseitig in Gruppen und Richtungen gewiesen, die der Komplexität ihres Werkes nicht gerecht werden.

Insgesamt standen bei der Ausstellung das künstlerische Interesse an Alchimie, Anthroposophie, Buddhismus, Kabbala, Spiritismus, Theosophie und schamanistische Rituale im Vordergrund. Traditionelles christliches Denken wurde dagegen demonstrativ ausgeblendet, selbst das in künstlerischen Kreisen breit vertretene Interesse an Mystikern wie Meister Eckart. Einen Bezug zur Ausstellung von Wieland Schmied gab es nicht. Gleichwohl dokumentierte das Projekt im Allgemeinen eine kontinuierliche Tradition in der Kunst unseres Jahrhunderts, Spirituelles zu veranschaulichen. Eindrucksvoll war beispielsweise die Darstellung der Beziehungen zwischen Jackson Pollock und der amerikanischen Eingeborenen-Kultur sowie die für viele überraschende Präsentation der Schwedin Hilma af Klint.

Bestandsaufnahme II: zunehmende Diastase von Kunst und Kirche

Zehn Jahre nach der im nachhinein erfolgreichen und anregenden Berliner Ausstellung ergab sich organisatorisch die Möglichkeit zu einer erneuten Bestandsaufnahme des Verhältnisses von Kunst und christlichem Glauben. Wieder war es ein Katholikentag in Berlin, der den Anstoß dazu gab. Jetzt sollte das Augenmerk auf die Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg gelegt werden. Deutliche Tendenzen hatten sich inzwischen breitgemacht: Die Malerei befand sich auf dem Rückzug in eine Art Schattendasein, das Technische dominierte immer mehr die Kunst, ebenso ihr starker Rückzug ins rein Ästhetischen. Ausdrücklich christliche Bezüge wie die im Werk von Joseph Beuys waren verstummt. „Solange Beuys lebte, signalisierte allein seine Präsenz, daß sich eine Position der Avantgarde wesensmäßig mit einer ursprünglich christlichen Haltung verbinden konnte und aus ihr

Kraft bezog“, schrieb der alte und neue Ausstellungsleiter Wieland Schmied im Katalog. Jetzt war vieles anders geworden, doch bleibend war unter Künstlern die Suche nach einer gültigen Form und die Frage nach der Möglichkeit einer künstlerischen Erkenntnis des Selbst. Hier war die Kunst immer noch offen für alle Art von lebendigen Ideen, und sie zeigte sich getrieben, inneren Erfahrungen Ausdruck zu verleihen – auch den religiösen.

300 Bilder von 67 Künstlern vereinigte Wieland Schmied in Zusammenarbeit mit Jürgen Schilling im Berliner Martin-Gropius-Bau. Jetzt beeindruckten ganze Werkgruppen in ihrer hohen geistigen Verdichtung; so vermochten sie auf engem Boden in einheitlichen Bildsequenzen Sinnräume zu schaffen und den Betrachter tief zu beeindrucken. Die Ausstellung selbst verpflichtete sich inhaltlich dem Bilderstreit und der Dimension der Zeit. Letzterem Aspekt entsprang dann auch der Titel: „GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“. Es ging dabei um die Erfahrung der Ewigkeit im geschichtlichen Augenblick, vom ganz Anderen im Alltäglichen, von der ewigen Dauer im erfahrenen Fluß der Zeit. Der gemeinsame Nenner, den der Titel suggerierte, zielte auf Bilder, in denen das Moment der Zeit in irgendeiner Form reflektiert wurde, Kunstwerke, „in denen das Durchsichtigwerden eines gegenwärtigen Augenblicks erlebt wird, indem das konkrete Erscheinende über sich selbst hinausweist auf etwas anderes, auf ein Transzendentes“ – so heißt es im Vorwort.

Im Vergleich mit der ersten Berliner Ausstellung zeigte sich zweierlei: Die Differenzierung zwischen den Sinnräumen Religion und Kunst war weiter gewachsen. Die Geschichte der christlichen Ikonographie schien eindeutig abgelaufen. Die Distanzen zu den christlichen Kirchen klafften deutlicher als zuvor – trotz einer breiter gewachsenen Aufmerksamkeit mancher Theologen für das Geschehen in der Kunst, trotz theologisch-ästhetischer Arbeitskreise, Ausstellungsinitiativen und neuer kirchlicher Museumskonzepte. Auf der anderen Seite hatte sich bei vielen Künstlern eine inzwischen breit angelegte Sensibilität für das Geistige und Weltanschauliche wie selbstverständlich ergeben. Auch machte sich bei vielen Künstlern (und hier zumal im Bereich des Videos) eine deutliche Sensibilität für Fragen des Menschen, Fragen des Sinns und des Seins, deutlich – denkt man beispielsweise an die Reflexionen, mit der Künstler wie Agnes Martin, Bill Viola oder Arnulf Rainer ihre Werke ständig begleiten. Das jedenfalls zeigte sich im Fazit: Das Verhältnis zwischen Kunst und Kirche blieb problematisch, wenn es sich auch unter postmodernen Auspizien für eine gewisse Zeit zu entkrampfen schien.

Die Schlüsselfunktion des geistlichen Raums

Diese Tendenz belegte eine andere Ausstellung ein Jahr später. Diesmal war es das Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg. Christoph Brockhaus und Gott-

lieb Leinz zeigten 71 Arbeiten von 47 Künstlern. „Museum und Kirche. Religiöse Aspekte moderner Kunst“ hieß der Titel. Neben einem grundsätzlichen Interesse am Thema verstand sich dieses Projekt auch als eine Auseinandersetzung mit der vorausgegangenen Berliner Ausstellung. Die Organisatoren kritisierten hier, daß allzu sehr die Konturen zwischen geistigen und religiösen Aspekten in der zeitgenössischen Kunst verwischt worden seien. Dieser Einwand führte zu der Überlegung, die Schlüsselfunktion des geistlichen Raums in die Verhältnisanalyse von Kunst und Kirche einzubeziehen. Parallel dazu präsentierte das Museum Skulpturen aus seinem Besitz in 21 Duisburger Kirchen. Durch diese Konstellation machte die Ausstellung das Spezifikum des Raumes für die Unterschiede in der Rezeption fest.

Alle Werke waren ursprünglich nicht für den sakralen Raum geschaffen; aus sich selbst heraus aber dokumentierten sie souverän, daß sie auch dort ihren Standpunkt haben könnten. Das war ebenso überraschend wie selbstverständlich. Die Ausstellung ging zudem der Frage nach, wie Bildhauer unserer Zeit bewußt oder unbewußt auf zentrale liturgische Kunstformen vieler Weltreligionen und Weltkulturen reagierten. Vier Themenbereiche wurden abgesteckt: Altar, Schrein, Thron, zeremonielles Objekt. Die Ergebnisse dieses Unternehmens waren in vielen Details verblüffend, ebenso die Reaktion – legte sich doch zugleich eine neue Methodik solcher Projekte nahe: Beziehungen zwischen Kunst und Religion nicht mehr abstrakt zu untersuchen, sondern konkret, in Raum und Zeit und am einzelnen Werk.

„Der Zauber und die Transzendenz“

Ein komplexer und anspruchsvoller Versuch, die Präsenz des Geistigen in der Kunst unserer Zeit unter Beweis zu stellen, war im Jahre 1994 die Ausstellung von Danilo Eccher in Trient. Er versammelte 21 Künstler aus acht Nationen, davon die meisten allerdings Italiener. Im Castel Ivano zeigte er 43 Werke, unter anderem von Miquel Barcelò, Jean-Michel Basquiat, James Brown, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Jannis Kounellis, Mario Merz, Julian Schnabel, Sean Scully, Emilio Vedova, Gilberto Zorio.

Das Besondere dieser Ausstellung war der Versuch, eine systematische Theorie des Geistigen aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu versuchen. Dazu lud Eccher den international anerkannten Kunsthistoriker Achille Bonito Oliva, den Philosophen Ermanno Olmi und den Theologen Crispino Valenziano zur Mitwirkung ein. Sie erarbeiteten einen konzeptionellen Rahmen für die Ausstellung unter dem Titel „L'incanto e la trascendenza“ (Der Zauber und die Transzendenz). In einer kritischen Zeitanalyse beklagten sie den Verlust fester Interpretationsparameter sowie die Auflösung eines festen Beziehungsrahmens zum transzendenten

Denken. Die Zersplitterung der Welt sei das unvermeidbare Ergebnis einer Wahrheit, die sich zwar in immer neuen Masken und neuen Bildern artikuliere, ohne mit ihnen den Rätseln der Wirklichkeit beikommen zu können. Daraus resultierten ein Krisenbewußtsein, eine Ernüchterung und das Gefühl der Angst. Weder die wissenschaftliche Erkenntnis noch der technologische Fortschritt führten zu festen geistigen Anhaltspunkten: „Daher unsere Unruhen, Verwirrungen, Ängste: und das Gefühl der Einsamkeit gegenüber dem ewigen, unerbittlichen Schweigen auf unsere Fragen“ (E. Olmi).

Aus der Negativität zeitgenössischer Enttäuschungen greifen die Autoren und der Organisator dieser Ausstellung zur Kunst und versuchen, aus den Bildern heraus eine hermeneutische Matrix zu entwerfen, eine Art Lesehilfe, um den Betrachter zu einer existentiellen Auseinandersetzung mit dem einzelnen Werk anzuregen und einer Beantwortung seiner Fragen näherzuführen. In diesem Sinn entwerfen sie eine Art ästhetischer Metaphysik und Erkenntnistheorie, die Hypothese der *Transzendenz* als Form und des *Zaubers* als Weg zu einer spezifisch künstlerisch-poetischen Erkenntnisweise, welche die Rätsel der Wirklichkeit angemessen und schöpferisch zu lichten vermag.

Die Kunst versuche, die Grenzen rationaler Erkenntnis zu übersteigen und zu einem „gekrümmten Blick“ (A. B. Oliva) zu gelangen. Er umgehe die „unüberschreitbare Frontalität der Dinge“ und suche sie sozusagen „von hinten zu überraschen“. Dieser erweiterte Blickwinkel der Transzendenz vermittele die menschliche Alltagserfahrung mit der Erkenntnis der Wirklichkeit. Sie führe zur Selbsterkenntnis und zu einer Definition der Welt im Sinn von Heideggers „Sein in der Welt“ als „Plan von der Welt“. Der Gefahr inhaltlicher Mißverständnisse begegnet Ermanno Olmi mit einem interessanten Votum zugunsten einer *dynamischen* Transzendenz. Darunter versteht er eine permanente Suchbewegung, die sich als „*Transzendenz aus der Immanenz*“ von der Idee der biblischen Gottebenbildlichkeit speist. Immanenz ist für ihn die Voraussetzung jeglicher Transzendenz, sozusagen ihre materielle Basis. „Doch während Gott den Menschen kennt, kennt der Mensch nicht Gott, der *das Geheimnis* ist. Er ahnt seine Gegenwart in der Schöpfung, er sucht ihn mit dem Gedanken in den Abgründen der Zeit und des Raumes.“ Daher gelte es, zwar mit Mühe, aber doch mit *Freude* solche Transzendenz in der Immanenz aufzuspüren. Diese Freude wird dann in das ästhetische Konzept des Zaubers überführt, jenen „scharfen, durchdringenden Blick, strahlend in der Ekstase seiner Vision“ (D. Eccher). Dieser Zauber ist ein intellektueller Akt, der sich von anderen Erkenntnisprozessen inspirieren läßt und daher ganz und gar neue Interpretationsparameter ermöglicht. Er macht das künstlerische Werk offen für alle Arten von Epiphanien.

So konsistent die Autoren des Katalogs ihre Denkansätze aufeinander abzustimmen wußten, so unvermittelt präsentierte sich allerdings die gegenüber dem Katalog erheblich reduzierte Ausstellung selbst. Wie zufällig zusammengestellt

wirkte die Liste der Künstler, zu beliebig geriet die Auswahl der Werke, wenig überzeugend der Brückenschlag ins Geistige, zu dominierend der Einfluß einzelner Galerien. Ohne bei den meisten Künstlern die spirituellen und transzendenten Züge ihres Schaffens in Abrede stellen zu wollen, bleibt aber doch zu fragen, ob „Badewanne“ (1961–1987) von Joseph Beuys oder „Golf“ (1990) von A. R. Penck die leuchtendsten Beispiele ihres Beitrags zum Thema des transzendenten Zaubers darstellen. Anspruch und Wirklichkeit des Konzeptes deckten sich nicht. Dennoch vermittelten einige Werke jenen Zauber, den die Organisatoren im Betrachter auszulösen suchten. „Senza titolo“ (1988) von Jannis Kounellis und „Large Head II“ (1983) von James Brown seien auswahlweise genannt.

Kunst und religiöse Empfindungen

Nur zwei weitere Jahre dauerte es, bis es zu einer neuen, konzentrierten wie konsequenten Ausstellung kam. Diesmal war die Eröffnung des neu erbauten Museum of Contemporary Art in Chicago im Jahre 1996 der Anlaß. Der deutsche Architekt Josef Paul Kleihues hatte es erbaut, zum ersten Direktor war der Engländer Richard Francis bestellt worden. Er hatte zuvor an der Tate Gallery in London gearbeitet und sich dort unter anderem als Bacon-Spezialist einen Namen gemacht. „Negotiating Rapture. The Power of Art to Transform Lives“ hieß der Titel dieser Präsentation.

Die Ausstellung galt unter anderem als eine Hommage an den Gründungspräsidenten des Museums, Joseph R. Shapiro. Sein Engagement für die Kunst war das Ergebnis intuitiven Erfassens ihrer weltgestalterischen und religiösen Dimensionen: Sie erforsche ihrem Wesen nach das Innere des Menschen. Durch Bilder, Symbole, Metapher mache sie die Geheimnisse des Seins erfahrbar und gestaltbar. So vermittele sie die Kraft, Ordnungsstrukturen zu entwerfen und dem Chaos an Brüchen und Auflösungen zu wehren. Die Kunst kläre die Wahrnehmung, das Begreifen von Leben und Tod. „Seit der Aufklärung haben die Künste viele Mythen vermittelt und zugleich die Aufgabe übernommen, das menschliche Verlangen nach Transzendenz zu stillen, was bis zu ihrer Rationalisierung die Kirchen in der Hand hatten“, schreibt Shapiro in seinem Vorwort zum Katalog. Die Künstler gestalteten heute gleich religiösen Ritualen die Tiefenerfahrungen des Menschen. Als eine Art Religionsersatz bekämpften sie die Leere und das Elend in dieser Zeit der Angst und des Inhumanen.

Wie der Begriff „Rapture“ andeutet, geht es in der Kunst wie in der Religion um die Erfahrung und „Verhandlung“ eines Beglücktseins, einer Begeisterung. Der Mensch will – so die Ausgangsüberlegung der Organisatoren – aus der Alltagserfahrung herausgehoben werden, dabei hingegeben an das Geistige und von ihm hingerissen. Seiner religiösen Bedeutung nach faßt der Begriff „Rapture“ jég-

liche Art von Ekstase zusammen, wie sie mit eigenen Augen zu sehen sei. Die berühmte „Ekstase der heiligen Theresa“ von Gian Lorenzo Bernini in der römischen Kirche Santa Maria della Vittoria gibt dazu das bekannteste Beispiel ab.

86 Werke von insgesamt 37 Künstlern machten die Ausstellung aus. Elf Werkgruppen von elf Künstlern standen im Mittelpunkt. Sie entstammten dem Zeitraum von 1945 bis 1995 und wurden von weiteren Werken der Kunst aus verschiedenen Perioden und Kulturen ergänzt. Schließlich standen ihnen Manuskripte, Zeichnungen und Entwürfe aus anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen zur Seite: Objekte aus Archäologie, Architektur, Literatur, Wissenschaft, Philosophie und Religion.

Beeindruckend waren in diesem lebendigen und anregungsreichen Labyrinth die Inseln der elf Einzelpräsentationen von Francis Bacon, Joseph Beuys, James Lee Byars, Lucio Fontana, Shirazeh Houshiary, Anselm Kiefer, Agnes Martin, Bruce Nauman, Barnett Newman, Ad Reinhardt und Bill Viola. Sie zeigten dem Besucher verschiedene, weil individuelle Lösungen und Methoden der Erschließung des Geistigen auf. Zugleich eröffneten sie Wege, auf denen die Kunst metaphysische Bedürfnisse stillt und über die emotionalen Erfahrungen das Transzendente und das Spirituelle berührt.

Wie schon zuvor das Duisburger Projekt, so lebte auch diese Ausstellung von der methodischen Erweiterung der Fragestellung. Hoben die Organisatoren aus dem Wilhelm-Lehmbruck-Museum auf die Konfrontation des Werkes mit einem bestimmten Raum ab, so setzte Richard Francis auf eine neue Logik. Es ging ihm nicht um Aussagen oder gar neue Theorien zu Binnenverhältnissen in der Kultur, sondern in aller Offenheit um die Behandlung ernster Sinnfragen und konkret erfassbare Antworten. Diese blieben in ihren theoretischen Ergebnissen zwar vage, verwiesen dafür aber ehrlicher Weise wieder auf Fragen zurück, denen sie entstammten. So reichten sie das Fragen als eine permanente geistige Bewegung an den Betrachter weiter, aber nicht ohne den intellektuellen Anspruch, für derartiges Suchen stets neue Fragen und neue Antworten anzumahnen: Ist die spirituelle Dimension für das Leben im umfassenden Sinn nötig? Kann die Kunst behilflich sein, das geistliche Geheimnis des Lebens zu verstehen? Haben die Museen überhaupt die Kraft, die Kathedralen zu beerben? Können künstlerische Eindrücke und Methoden mit religiösen Empfindungen gleichgesetzt werden? Haben sie die Wege und die Mittel, diese überhaupt auszudrücken und zu gestalten? Wie ist überhaupt das *Entzücken* zu beschreiben, das wir das künstlerische nennen?

Es ist das bleibende Verdienst dieser Ausstellung, das Verhältnis von Kunst und Religion und die Methodik solcher Projekte in einen grundsätzlicheren Zusammenhang gestellt und auf ganz neue Weise problematisiert zu haben. Das war schließlich eines ihrer wichtigen Ergebnisse: Der religiöse Aspekt in der Kunst ist nicht nur thematisch zu fassen, sondern ist wesentlich ein Aspekt der Form.

Religion, Gedächtnis, Körper

Von den Erfahrungen der vorangegangenen Ausstellungen profitierte auch ein weiteres Projekt in Graz im Jahr 1997. Wieder gab ein kirchliches Treffen den Anlaß zu ihrer Realisierung ab, die Zweite Europäische Ökumenische Versammlung. Wieder war es der Auftrag, eine Art kritische Bestandsaufnahme des Verhältnisses zwischen Kunst und Kirche vorzunehmen. Zwei junge Theologen mit kunsthistorischem Studium zeichneten verantwortlich: Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl. Sie konstatierten den längst etablierten Bruch zwischen den beiden Sinnbereichen, wichen aber klug der Gefahr aus, in alte Fragestellungen zurückzufallen. Unter dem Obertitel „Entgegen“ versammelten sie 121 Werke von 42 Künstlern und machten ihre Auswahl an drei Begriffen fest: „Religion, Gedächtnis, Körper in Gegenwartskunst“, wie es im Untertitel des Projekts heißt. Auf diesen Gebieten gelängen der Kunst lebensnahe Formulierungen, um die Existenz des Menschen in seiner Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit zu deuten. Die Organisatoren gingen von Prozessen entstehender Kunst aus und übersahen ebenso wenig die Kunst als *Einspruch* gegen die Religion wie ihre leibfeindlichen Lehren. Mit dem Begriff „Entgegen“ verankerten sie innere Polaritäten und logische Offenheiten in das Konzept, wie sie die Chicagoer Kollegen praktisch gefordert hatten. „Entgegen“ bleibt durch seine Mehrdeutigkeit in der Schwebelage: Auf der einen Seite kann es einen Widerstand, auf der anderen Seite die Bewegung auf etwas hin zum Ausdruck bringen, heißt es im Vorwort. So sollte dieses Leitwort der Ausstellung für die ganz spezifischen Möglichkeiten der Kunst stehen: sich Dingen und Sachverhalten ohne Illustration anzunähern, diese sichtbar zu machen, ohne sie gleich versöhnt aufzulösen. Der künstlerische Ausdruck konnte dann mit den auftauchenden Widerständen exakt den Finger auf die Wunden legen, denen sich jede ernsthafte Auseinandersetzung stellen muß.

Die Konsequenzen, die sich aus dem Duisburger Konzept ergaben, wußten sich die beiden jungen Grazer Kunst-Theologen zu eigen zu machen. Sie verteilten die Werke auf das museale Kulturhaus, in einige Galerien, im historischen Jesuitenkolleg, das jetzt als Priesterseminar dient, im frühbarocken Mausoleum der Habsburger und in einigen Kirchen der Grazer Innenstadt. Auf diese Weise entstanden großartige Raum-Verdichtungen und religiös-künstlerische Überlagerungen. Am gelungensten war freilich die Präsentation einer großen eingestülpten, voll vergoldeten Kugel durch den englischen Bildhauer Anish Kapoor im Mausoleum. Durch die spiegelglatte Oberfläche reflektierte und ordnete die Kugel den gesamten Raum und transformierte die raumgreifende barocke Selbstdarstellung des Habsburger Systems in eine allgemeine Raumerfahrung. Was ehemals dynastischer Selbstverklärung galt, gestaltete sich jetzt in der Dimension des Lichtes als persönliche Selbstbespiegelung des Betrachters in Konfrontation, Ahnung und Anfrage. Er erfuhr sich zugleich als Zentrum des Raumes und seiner eigenen re-

flektierten und zu reflektierenden Bewegungen. Kunst, Licht und Raum hoben den Menschen über sich selbst hinaus.

Jenseits von Glauben

Die letzte große Ausstellung zum Thema und wohl auch die letzte in diesem Jahrhundert versuchte aus äußerster räumlicher Distanz das Geschehen in der westlichen Kunst zu betrachten: die australische Präsentation „Beyond Belief. Modern Art and the Religious Imagination“ (Jenseits von Glauben. Moderne Kunst und die religiöse Vorstellung) im Jahr 1998 in Melbourne. Über 50 000 Menschen sahen auf diesem nicht gerade kunstverwöhnten Kontinent in genau drei Monaten 93 Werke von 72 Künstlern. Die Kunsthistorikerin und spätere Gastkuratorin namhafter Museen auf diesem Kontinent, Sr. Rosemary Crumlin, hatte sie nach intensivem Studium der vorausgegangenen Ausstellungen und nach langen Jahren der Vorbereitung für die National Gallery of Victoria zusammengestellt. Immerhin konnte sie ihren Landsmann, den Medienmagnaten Rupert Murdoch, als Hauptsponsor für die Realisierung gewinnen. In engem Kontakt mit einem offenen Kreis von Beratern und Institutionen aus vielen Ländern vermochte sie am Ende eine stattliche Zahl wichtiger Kunstwerke dieses Jahrhunderts in ihre Heimat zu holen. Sie sollten sowohl die Entwicklung der Kunst repräsentieren als auch den Menschen in diesem fernen Land den Sinn für eine religiöse und spirituelle Fragestellung in der Kunst eröffnen.

Leitend für das Konzept dieser „show“ war das künstlerische Schlüsselthema des Amerikaners James Lee Byars: „What is Question?“ Es ist die Frage sowohl nach Sinn und Bedeutung der Kunst wie auch nach der des Lebens. Solches Fragen lebt nicht aus der Negation, sondern das Fragen als Handeln ist die einzige Möglichkeit, daß sich der Mensch mit seinen Rätseln auf das Faktische einläßt und sich darauf mit den bewegten wie schimmernden Denkformen im Steinbruch seiner inneren Anschauungen einstellt. Erst Frage und Fragestellung entfalten die schöpferische Kraft des Menschen und damit die der Kunst, die – mit einem Wort von Hermann Kern – „immer wieder in die Nähe des gestaltungslosen Seinsgrunds zur Gestaltung von Gestaltlosem ansetzt“.

Das Unternehmen auf der südlichen Seite des Globus suchte solche Bilder aufzuspüren, die existentiellen Fragen entstammten, um sie mit denen des Betrachters zu konfrontieren und dessen Reflexion herauszufordern. Insofern standen hier die Bilder selbst im Vordergrund, nicht so sehr die Entwicklungsgeschichte der Kunst oder gar eine bestimmte Ausstellungsmethodik. Das Fragen ist für Rosemary Crumlin eine geistige Bewegung, es ist ein endloses wie komplex geladenes Kreisen vor den immer wieder selben Themen, denen des Menschen auf der Suche nach sich selbst und seiner Stellung in der Welt.

Diese Ausstellung setzte nochmals dort an, wo 20 Jahre zuvor Wieland Schmied begonnen hatte: an der Geburtsstunde der Moderne am Ende des letzten Jahrhunderts. Sie zeigte die Kunst nochmals in ihrer anfänglich ikonographisch bestimmten und gleichwohl gebrochenen Figürlichkeit: Maurice Denis, James Ensor, Max Ernst, Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Marc Chagall. Über den Expressionismus sprang sie dann in die Abstraktion und in die kritischen-prophetischen Bilder, die sich mit dem Aufkommen, dem Wüten und den Nachwehen des Nationalsozialismus und der beiden Weltkriege befaßten: Georges Grosz, Otto Dix, George Segal, Alfred Hrdlicka, Francis Bacon, Hans Sakulowski. Beeindruckend dokumentiert war der Freischlag von den traditionellen Ausdruckssystemen nach dem Zweiten Weltkrieg, demonstrativ der Beleg für die Verlagerung der Kunstzentren von Europa nach Amerika: Mark Tobey, Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell, Andy Warhol, Georgia O'Keefe, Agnes Martin, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Kiki Smith aus den USA; bemerkenswert die Zahl der Mexikaner in der Ausstellung: Leonora Carrington, Julio Castellanos, Maria Izquierdo, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Remedios Varo. Ergänzt wurde diese interkontinentale Aufreihung der Künstler durch fünf Australier und Neuseeländer, von denen Arthur Boyd, Max Gimblett sowie der zu den australischen Ureinwohnern zählende George Mung Mung genannt seien.

Wieder einmal bestätigten sich die gemeinsamen Ergebnisse aller Ausstellungen: daß sich das Religiöse als ein eigenständiger Faktor aus der Umklammerung der institutionalisierten Religionen befreit und als ein integraler des Künstlerischen behauptet hatte; freilich wurde auch deutlich, daß es sich in seinen Konturen immer mehr verallgemeinert, ja aufgelöst und begrifflich verundeutlicht hatte, sowohl formal wie inhaltlich. Um so klarer aber wurde, daß sich die Kunst einerseits der Frage als Frage selbst treu blieb, ja diese immer als solche stehen ließ, je neu gestaltete – und doch paradoxerweise mit den ihr eigenen Ausdrucksmitteln stets über alle Begrifflichkeit hinauslangte. So erwies sich auch hier das Bild vor dem *Geheimnis* als geheimnisbezogener denn die Sprache.

Fazit als Frage: Eine neue Zukunft?

Mit Blick auf die Kunst und ihr sehr changierendes Verhältnis zum Geistigen in diesem Jahrhundert läßt sich als Ergebnis nur in einer vorsichtigen und vagen Formulierung festhalten, und zwar sowohl inhaltlich wie methodisch:

Erstens demonstrierte sich im Rückblick auf das ausgehende 20. Jahrhundert positiv die breite und vielfältige Bestätigung einer Präsenz des – wie auch immer verstandenen – *Geistigen* in der Kunst; das gesamte Jahrhundert hindurch lassen sich in allen stilistischen Ausprägungen zahlreiche Belege für ein solches religiöses Gestaltungsinteresse finden (Berlin, Los Angeles, Melbourne).

Zweitens zeigte sich die Problematik einer genügend spezifischen Themenstellung: Die Leitlinien solcher Überblicke dürfen nicht zu vage sein und müssen sich vor allem an konkreten Fragestellungen festmachen. Es wurde auch deutlich, daß die entscheidenden Innovationen der Kunst bei ihrer Suche nach dem *Geistigen* eher im Formalen als im Inhaltlichen liegen (Linz, Duisburg, Trient und Chicago).

Drittens entdeckte sich als eines der positiven Ergebnisse die Dimension des Raumes und damit die Frage nach den geeigneten Orten als ein spezifischer Aspekt für solche Unternehmungen (Duisburg und Graz): Die Vermittlung der beiden Sinnfaktoren *Kunst* und *Religion* geschieht auch durch die Umgebung der Kunstwerke; sie legen bestimmte Lesarten nahe, auf welche die Bilder zwar nicht vollends eingehen dürfen, mit denen sich aber im Betrachter lebendige Beziehungen eröffnen, die beides verändern: den Sinn des Werkes sowohl wie den Sinn des Glaubens, den der Raum repräsentiert.

Dem engagierten Interesse an der Gattung der vorgestellten Ausstellungen auf seiten von Kunst und Künstlern entsprach leider keine auch nur annähernd lebendige Offenheit auf seiten der Kirchen. Von einzelnen Persönlichkeiten abgesehen, reißt der Graben zwischen Kunst und Kirche immer weiter auf. Die Folge ist einerseits das Entstehen einer neuen, ungebundenen Spiritualität, die in ihrer Freiheit nicht unbedingt qualifizierter sein muß als die traditionelle; im Gegenteil, es mangelt ihr weithin eine methodisch-theologische Durchdringung; es fehlen ihr die Theologen – noch, möchte man sagen, denn die Kunst ist am Ende dieses Jahrhunderts inzwischen längst dabei, sich genügend philosophisch-theologische Kompetenz in die eigenen Reihen zu holen, zum Nachteil der kirchlichen Gemeinschaften und ihrer Glaubenskultur. Doch deutlich wurde auch das Folgende: Obwohl sich bei allen diesen Projekten die für das Christentum geradezu fatalen Konsequenzen eines kirchlichen Marsches ins Ghetto zeigten, offenbarten sich andererseits in der künstlerischen Entwicklung auch bleibende Quellen allen Glaubens: die individuelle Fragestellung des einzelnen; der Reichtum und die Fähigkeit, das persönliche Denken und die kreative Phantasie selbst freizusetzen und Fragen als solche anzuregen – eine kreative Tat, von der jegliche Mystik lebt und aus der sich jede religiöse Kultur auf Dauer erneuert.

Die Ausstellungskataloge: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde, hg. v. W. Schmied (Katalog: Berlin 1980; Buchausgabe: Stuttgart 1980); Christusbild im 20. Jahrhundert, hg. v. P. Baum u. G. Rombold (Linz 1981); Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890–1985, hg. v. M. Tuchman u. J. Freeman (Katalog: Los Angeles 1986, dt. Buchausgabe: Stuttgart 1988); GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, hg. v. W. Schmied u. J. Schilling (Katalog: Berlin 1990; Buchausgabe: Stuttgart 1990); Museum u. Kirche. Religiöse Aspekte moderner Kunst, hg. v. Ch. Brockhaus u. G. Leinz (Duisburg 1991); L'incanto e la trascendenza, hg. v. D. Eccher (Mailand 1994); Negotiating Rapture. The Power of Art to Transform Lives, hg. v. R. Francis (Chicago 1996); ENT-GEGEN. Religion, Gedächtnis, Körper in Gegenwartskunst, hg. v. A. Kölbl, G. Larcher u. J. Rauchenberger (Graz 1997; Buchausgabe: Ostfildern 1997); Beyond Belief. Modern Art and the Religious Imagination, hg. v. R. Crumlin (Melbourne 1998).